

KALINA ZABUSKA

DANIEL MIKOŁAJ CHODOWIECKI – CZOŁOWY ILUSTRATOR NIEMIECKIEGO OŚWIECENIA

Tekst publikacji *Ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX wieku. Część 2. Ryciny Daniela Chodowieckiego* wydanej przez Muzeum Narodowe w Gdańsku

1. Korzenie rodzinne i życie osobiste jako czynniki kształtujące osobowość. Droga artystyczna

Daniel Mikołaj Chodowiecki urodził się 16 października 1726 roku w Gdańsku jako syn kupca zbożowego Gottfrieda (Godefroi) Chodowieckiego (1698–1740), wywodzącego się z dysydenckiej szlachty wielkopolskiej, i francusko-szwajcarskiej hugenotki Marii Henrietty Ayrer (1702–1779). Panuje pogląd, że artysta przyszedł na świat w domu przy ulicy Św. Ducha 54; opinii tej, zakorzenionej w literaturze oraz w powszechnej świadomości, wydaje się przeczyć zawartość dokumentów zachowanych w Archiwum Państwowym w Gdańsku, poddanych w ostatnich latach szczegółowej analizie¹.

Ojciec Gottfrieda, Christian Serenius Chodowiecki (1655–1709), przybył do Gdańska z Torunia. Pod kierunkiem Davida Gentina (Gent), przedstawiciela starej gdańskiej rodziny patrycjuszowskiej, prowadzącego handel przyprawami, wyuczył się tego zajęcia, sprzeniewierzając się tym samym polskiej tradycji, uznającej kupiectwo za profesję niegodną szlachcica. Odejście od owego niepisanego nakazu dziad Daniela przypieczętował, poślubiając córkę Gentina, Sophie. Malżeństwo doczekało się czterech synów; najmłodszym z nich był Gottfried, ojciec Daniela². Gottfried Chodowiecki otrzymał gdańskie obywatelstwo 31 sierpnia 1724 roku. W niespełna dwa tygodnie później, 12 września, w kościele św. Piotra i Pawła poślubił Marię Henriettę Ayrer. Daniel Mikołaj, drugie dziecko narodzone ze związku, ochrzczony został w tej samej świątyni 22 października 1726 roku³.

Protestancka od XVI wieku rodzina⁴, w drugim już pokoleniu obecna w Gdańsku, należała do średniozamożnego mieszczaństwa. W domu rodzinnym Daniela, tak jak w wielu gdańskich domach tej warstwy społecznej, panowała atmosfera sprzyjająca zainteresowaniu sztuką. W przypadku rodziny Chodowieckich aura ta stała się impulsem wiodącym ku czynnemu uprawianiu rysunku i malarstwa miniaturowego. Pierwszymi nauczycielami przyszłego wybitnego ilustratora byli jego najbliżsi. Uzmysłowanie wkraczającemu w świat chłopcu istnienia odrębnego języka sztuki było zasługą ojca, który amatorsko zajmował się malowaniem miniatur. Prace te nie odznaczały się wprawdzie wartością artystyczną, lecz dla ich autora stanowiły źródło osobistej satysfakcji. W ocenie, dokonanej z perspektywy lat przez Daniela, rola ojca polegała raczej na zachęceniu synów – rysunkiem parął się również młodszy o dwa lata Gottfried – do uprawiania sztuki, aniżeli na rzeczywistym wprowadzeniu w jej arkaną.

¹ Jerzy Michalak przeanalizował archiwalia i przedstawił następującą, przekonującą hipotezę: rodzina Chodowieckich zamieszkiwała w domu szewca Martina Godowa przy rogu ulicy I. Damm (Grobla I), z tego bowiem domu nastąpiła eksportacja zwłok zmarłego w 1740 roku Gottfrieda na cmentarz przy kościele Bożego Ciała. Dopiero potem – jako datę *post quem* można przyjąć zgon ojca rodziny – wdowa z osieroconymi dziećmi trafiła pod dach Ayrerów przy ulicy Heilige-Geist-Gasse (Św. Ducha), do domu pod nadanym później numerem 54, który stanowił własność jej rodziny (Archiwum Państwowe w Gdańsku [dalej: AP Gd.], 349/13, s. 117, [za:] Michalak 2002, s. 57, przypis 8).

² Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 167.

³ AP Gd., 300,60/9, s. 66, [za:] Michalak 2002, s. 58, przypis 23.

⁴ Protoplastą protestanckiej linii Chodowieckich był Bartłomiej (urodzony w 1549 roku), właściciel majątku Borowno w pobliżu Gniezna (Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 163–64).

Po przedwczesnym zgonie Gottfrieda Chodowieckiego (20 kwietnia 1740 roku) na skutek rozwoju choroby, której nabawił się w podróży handlowej, artystyczną opiekę nad siostrzeńcem przejęła ciotka, Justyna Ayrer⁵. Ćwicząc pod jej nadzorem i oko, i sprawność ręki, sporządzał Daniel swoje pierwsze kopie, między innymi rycin Antoine'a Watteau, wprawiając się zarazem w przeskalowywanie wykonywanych przez siebie prac. W owym czasie malował także na pergaminie.

Śmierć ojca spowodowała znaczne pogorszenie warunków życiowych wielodzietnej rodziny⁶. Mogło się wówczas wydawać, że kwestie finansowe ostatecznie przesądzą o dalszych losach najstarszego z synów, zmuszonego do przejęcia części odpowiedzialności za bliskich. W 1741 roku Daniel podjął pracę zarobkową w sklepie korzennym wdowy Suzanne Bröllmann⁷, co miało zapoczątkować jego handlową karierę. Zadania wykonywane pod kierunkiem dalekiej krewnej, osoby sędziwej, która zmarła wkrótce (1747) w wieku siedemdziesięciu pięciu lat, okazały się absorbujące, jednakże Daniel, kosztem wielkich wyrzeczeń, nie zaniedbywał twórczego rozwoju – doskonaleniu się w rysunku poświęcał godziny przeznaczone na sen. Jako adept stanu kupieckiego rzetelnie wypełniał powierzone mu obowiązki, jednocześnie realizując program samokształcenia artystycznego. Sytuacja ta trwała do 1743 roku, kiedy to firma korzenna zbankrutowała⁸. Gottfried (Godefroi) Samuel Chodowiecki (1728–1781), młodszy brat Daniela, przebywał już wówczas w pruskiej stolicy pod opiekuńczymi skrzydłami brata matki, wuja Antoine'a Adriana Ayrera (zm. w 1764 roku w Berlinie), który prowadził tam handel artykułami gospodarstwa domowego (Quincaillerie-Geschäft). Korzystając z przychylności okazywanej przez rodzinę, znajdował czas na studia nad rysunkiem. Kiedy zatem Daniel utracił możliwość zarobkowania w Gdańsku, z rozbudzonymi nadziejami podążył w ślad za Gottfriedem.

Jak podkreśliła Maria Bogucka⁹, rozstanie z Gdańskiem nie stanowiło emocjonalnego przełomu w życiu młodego człowieka. Nowa sytuacja nie spowodowała poczucia utraty, nie wywołała szczególnej tęsknoty, niepokoju bądź niepewności, które w obliczu tak wielkich zmian mogłyby się pojawić. Daniel Chodowiecki szybko odnalazł się w Berlinie, wśród najbliższych krewnych matki, przedstawicieli francuskiej gminy reformowanej, posługujących się na co dzień językiem francuskim, wyznających te same wartości, które obowiązywały w jego gdańskim środowisku.

Zaledwie miesiąc po odwołaniu postanowień edyktu nantejskiego, bo już w listopadzie 1685 roku, Fryderyk Wilhelm I, Wielki Elektor, zapewnił liczącej około 20 tysięcy osób grupie kalwinów-hugenotów francuskich możliwość osiedlenia w Brandenburgii. Ta brzemenna w skutki decyzja odmieniła oblicze kształtującego się państwa pruskiego. Rozwój gospodarczy i kulturalny prowincjonalnego dotąd Berlina dokonał się w XVIII wieku w dużej mierze pod wpływem protestanckich imigrantów, którzy w liczbie około 5 tysięcy przybyli do miasta, wpływając znacząco na zmianę jego charakteru. Przedstawiciele tej grupy wyznaniowej w przeważającej mierze zaliczyć można do klasy zamożnego mieszczaństwa. Znaleźli się wśród nich także wykwalifikowani rzemieślnicy oraz robotnicy manufaktur. Wszyscy oni wnieśli w życie stolicy dynamikę oraz determinację, właściwą osobom odbudowującym egzystencję w nowych, odmiennych warunkach. Około 1690 roku co trzeci mieszkaniec Berlina był Francuzem. Działały szkoły francuskie, w tym mające doskonałą opinię gimnazjum, szpital, kościoły, przytulki, kawiarnie i cukiernie oraz wydawnictwa, w których ukazywały się francuskojęzyczne publikacje. Ciesząca się licznymi przywilejami kolonia hugenocka podlegała własnemu sądownictwu. Faktem znamienym, dobitnie określającym pozycję intelektualną berlińskich hugenotów, jest utrzymywana przez pruski dwór – poczynając od

⁵ Łomnicka-Żakowska 2010, s. 407 – autorka przytacza własne tłumaczenie wypowiedzi Chodowieckiego opublikowanej w wydawnictwie Johanna Georga Meusela („Miscellaneen artistischen Inhalts”, Heft 5, Erfurt 1780, s. 3 i następane).

⁶ Daniel miał pięcioro rodzeństwa: starszą siostrę Louise (Lodowica) Elizabeth Concordię (1725–1785) i młodszych od siebie Gottfrieda (Godefroi) Samuela (1728–1781), Henriettę Concordię (Sara Henrica) (1730–1800), Michaela Alexandre'a (1732–1745) oraz Nathanaela Antoine'a (1734–1775) (Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 168–169).

⁷ Suzanne Bröllman z domu Gent była siostrą jego babki Sophie, a zatem szwagierką Christiana Sereniusa, dziadka artysty; jej mąż Nicolaus był jednym ze świadków chrztu Daniela (AP Gd., 354/353, s. 246; 349/356/4, s. 357, [za:] Michalak 2002 a, s. 102, przypis 16).

⁸ Prajer 1902, s. 5.

⁹ Bogucka 1993, s. 13.

zarania XVIII wieku po wiek XIX – zasada powierzania edukacji i wychowania młodych pokoleń przedstawicielom tego środowiska, tak wyraźnie odrębnego i zarazem tak harmonijnie wkomponowanego w pejzaż pruskiej stolicy¹⁰.

Przynależność do wielkiej hugenockiej rodziny stała się dla młodego przybysza z Gdańska najistotniejszym czynnikiem kształtującym osobowość, a zasady obowiązujące wspólnotę religijną drogowskazem i wyznacznikiem wartości przestrzeganych z głębokim przekonaniem. Związek z gminą miał charakter zarówno emocjonalny, jak i formalny. W 1760 roku trzydziestoczteroletni Daniel Chodowiecki został wytypowany przez współwyznawców do pełnienia społecznej funkcji *ancien-diacres*¹¹. Diakonat był posługą świadczoną wspólnocie, polegającą na przyjęciu odpowiedzialności za jej finanse oraz za kwestie natury administracyjnej. W początkowym okresie społecznej aktywności, w latach 1760–1768, Chodowiecki udzielał się w różnych komisjach, angażując się w prace fundacji szpitalnej (*école de charité*) oraz piekarni produkującej na rzecz ubogich. W latach 1777–1783 zarządzał już wszystkimi środkami pozyskanymi przez gminę na cele dobroczynne, wykazując się zmysłem do interesów, rozważą i powściągliwością, a nawet oszczędnością w ich dysponowaniu¹². Powierzenie tych obowiązków Chodowieckiemu dowodzi wielkiego zaufania, jakim cieszył się artysta wśród członków berlińskiej gminy kościoła reformowanego.

O ile zatem sytuacja rodzinna, mocno osadzająca artystę w znanym i dającym poczucie bezpieczeństwa kręgu społeczno-religijnym, sprzyjała stabilizacji, to pierwsze rozczarowania, jakich doznał po przybyciu do Berlina, wynikały z trudności w nawiązaniu kontaktów ze środowiskami twórczymi. Wymuszona tymi okolicznościami stagnacja była całkowicie obca jego charakterowi.

Królewska zamkowa galeria obrazów i stołeczne kręgi artystyczne były zamknięte przed nieznanym nikomu przybyszem ze wschodniej prowincji. Codzienny byt zapewniała gdańszczaninowi praca buchaltera w firmie wuja, u którego, jak sam wspomina, „otrzymywał solidną porcję nauki”¹³. Wbrew niesprzyjającym okolicznościom Chodowiecki cierpliwie, nie rezygnując z powziętych planów, zmagał się z rysunkiem i akwarelą oraz zgłębiał zasady perspektywy oraz prawa rządzące kolorem. W warsztacie byłego złotnika, niejakiego Schroedera, zapoznawał się z techniczną stroną emalierstwa. Po wielu nieudanych próbach zmuszony był porzucić myśl o wykonywaniu tego trudnego rzemiosła¹⁴. Pozbawiony kontaktów z innymi twórcami, bez jakichkolwiek wskazówek dotyczących ogólnych zasad rysunku, kompozycji i perspektywy, miał Chodowiecki świadomość swoich braków. „Czułem, że wszystko, co robiłem, było nieprawidłowe w rysunku i niedoskonałe w kolorystyce: nie myślałem nawet o połączeniu jednego z drugim [rysunku i koloru], lecz wszystko kopiowałem z miedziorytów” – pisze po latach w krótkiej nocy autobiograficznej¹⁵. Koncentracja na kopiowaniu niewielkich prac niekorzystnie odbiła się na jego umiejętnościach – później z trudem odnajdował się w większych formatach. W chwilach wolnych od zajęć zarobkowych początkujący artysta, napotykał liczne trudności, podejmował próby opanowania technik olejnych. Wydaje się, że natura nie wyposażyla go w dostateczną wrażliwość na kolor. Jednak wuj Ayrer, upatrujący w umiejętnościach siostrzeńca perspektywę dodatkowych zysków¹⁶, ułatwił mu naukę u jednego z Haidów, wywodzącego się z augsburskiej rodziny malarzy i rytowników. Przypuszczalnie nauczycielem tym był Johann Jakob Haid (1704–1767). Chodowiecki, zapoznawszy się z akademickimi rysunkami, uświadomił sobie dobitnie, jak długą i żmudną drogę musi przebyć, aby zaistnieć jako artysta.

W owym czasie dużym zainteresowaniem wśród berlińskiego mieszczaństwa cieszyły się drobne przedmioty zbytku, ozdabiane głównie scenkami rodzajowymi i mitologicznymi. Takimi właśnie kompozycjami w typie „fête

¹⁰ Salmonowicz 1998, s. 42, 53–54.

¹¹ Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 29.

¹² Ibidem, s. 37.

¹³ Łomnicka-Żakowska 2010, s. 407.

¹⁴ Prajer 1902, s. 6.

¹⁵ Łomnicka-Żakowska 2010, s. 407.

¹⁶ „Mój kuzyn był kupcem; jemu bardziej chodziło o zysk niż o moje postępy w sztuce; nie znał się zupełnie na malarstwie” (ibidem). W nocy autobiograficznej Ayrer nazywany jest raz wujem, raz kuzynem.

champêtre”, inspirowanymi malarstwem Jeana-Honoré Fragonarda, Jeana-Antoine Watteau i François Bouchera, oraz przedstawiającymi antycznych bogów, dekorował młody Daniel Chodowiecki między innymi tabakierki, których posiadanie dodawało mężczyznom prestiżu. Asortyment akcesoriów poszukiwanych przez panie był zdecydowanie bardziej urozmaicony, w grę wchodziły bowiem ozdobne puzderka, pudeleczka, breloczki i wachlarze. Usilne pragnienie posiadania tego typu drobnych, dających poczucie luksusu precjozów, których ceny nie były wygórowane, zapewniało zbyt na wystarczająco szeroką skalę.

W 1754 roku Chodowiecki zerwał z myślą o uprawianiu handlowej profesji i definitywnie porzucił zajęcia kupieckie. W tym samym czasie odszedł również od dekorowania drobiazgow, służących prostym przyjemnościom, jak owe breloki i tabakiery. Stało się tak z co najmniej dwóch powodów – przede wszystkim adept sztuki był świadomy, że zajęcie to, bliższe mechanicznej produkcji aniżeli twórczości artystycznej, nie gwarantuje dalszego rozwoju, a ponadto rynek, zarzucony podobnymi wytworami, utracił dotychczasową chłonność. Po podjęciu ważnych decyzji artysta całkowicie poświęcił się doskonaleniu ręki i opanowaniu tajników warsztatu. Konsekwencja okazała się owocna – małe akwarelowe portrety, które następnie utrwalal na emalii, cieszyły się popularnością. Z czasem jego umiejętności zostały zauważone i nowe zajęcia zaczęło przynosić godziwe dochody¹⁷. Sukces finansowy nie zaspokoił jednak ambicji gdańszczanina, który wytrwale kopiował mistrzów. Nawiązał też kontakty z artystami berlińskimi, skupionymi wokół prywatnej akademii malarza historycznego Christiana Bernharda Rodego (1725–1797), u którego studiował akt oraz poznawał tajniki akwaforty. W kręgu zawartych wówczas znajomości znaleźli się między innymi Antoine Pesne (1683–1757), stojący u schyłku życia nadworny malarz królów pruskich, oraz malarz, rysownik i rytownik Joachim Martin Falbe (1709–1782). Próby odnalezienia się w malarstwie olejnym nie przynosiły zadowalających rezultatów. Chodowiecki, będąc w gruncie rzeczy samoukiem, nie odebrał gruntownego przygotowania warsztatowego. Ten brak stanowił trudną do sforsowania przeszkodę w realizacji jego ambitnych zamierzeń.

Osiągnięta stabilność materialna pozwoliła Chodowieckiemu na dojrzałe kroki dotyczące życia osobistego. Tradycje rodzinne, poglądy religijne oraz społeczne asocjacje artysty pozostawały ze sobą w ścisłym powiązaniu. Było oczywiste, że jako osoba związana z najliczniejszym w Brandenburgii, stołecznym środowiskiem francuskiego kościoła reformowanego, w tym właśnie kręgu znajdzie odpowiednią towarzyszkę życia. Związek małżeński zawarty 13 lipca 1755 roku z Jeanne Marie (1728–1785), trzecim z siedmiorga dzieci urodzonego w Amsterdamie hafciarza złotem Jeana Bareza i Jeanne Rollet, imigrantów religijnych z pokolenia „Réfugié-Famille”, scementował więzi Daniela Chodowieckiego z francuską kolonią. Barez, szanowany członek berlińskiej gminy, postrzegany był powszechnie jako osoba pomocna i przyjazna. Jego dom dawał azyl wielu uciekinierom. Warsztat teścia był jednym z pierwszych z branży w Berlinie¹⁸. Młodzi małżonkowie zamieszkali w domu rodziny Barez-Rollet przy Brüderstraße. W tym samym domu osiadł też brat Gottfried z żoną Marie Lainé. Zarówno Jeanne, jak Marie spokrewnione były z rodziną Rollet. Kolejny adres Chodowieckich to dom przy Behrenstraße pod numerem 31, do którego liczna już rodzina przeprowadziła się w 1777 roku¹⁹.

W domu, który Daniel stworzył wraz z Jeanne, mówiono po francusku, w języku ojczystym żony i jego matki. Artysta nie uciekał jednak od pamięci o przodkach ze strony ojca. Pruski poddany Daniel Chodowiecki, chociaż sam nie posługiwał się już językiem polskim, zachował świadomość pochodzenia. Do kwestii tej odniósł się pośrednio w dzienniku z podróży do Gdańska. Opisując spotkanie z wojewodzina Felicją Przebendowską, przytacza jej wypowiedź, wyrażającą radość ze spotkania z polskim malarzem²⁰. Pozostawienie tej opinii bez komentarza pozwala przypuszczać, że autor zapisków zgadza się z jej wymową. W czasie pobytu w Dreźnie, który miał miejsce

¹⁷ Zob. Wiercińska 2011, s. 79–89.

¹⁸ Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 24, s. 125, przypis 1.

¹⁹ Fuhrich-Grubert, Desel 2000, s. 223, 225; Borsch-Supan 2002, s. 64.

²⁰ „Sie war sehr froh, einen polnischen Maler gefunden zu haben” (Francke 1919, s. 59). Autorka opinii, z którą spotkanie odnotowane zostało 26 czerwca, była żoną wojewody pomorskiego Ignacego Przebendowskiego. Zapiski z podróży wraz z umieszczonymi na 108 planszach rysunkami tworzą ilustrowany diariusz (sporządzony po francusku), znany w odpisie niemieckim jako *Daniel Chodowieckis Reise von Berlin nach Danzig im Jahre 1773*.

jeszcze w tym samym 1773 roku, artysta obrał za siedzibę Hotel Pologne. Zatrzymał się tam 27 października²¹. Niewykluczone, że nie był to jedynie przypadkowy wybór. Bezpośrednio natomiast i jednoznacznie wypowiedział się na temat swojego pochodzenia w korespondencji skierowanej w 1793 roku do hrabiny Christiane von Solms-Laubach. W jednym z listów pisze, że po ojcu jest Polakiem, potomkiem dzielnego narodu, który niebawem przestanie istnieć²². Chodowiecki, ukształtowany w wielokulturowym Gdańsku, był w gruncie rzeczy kosmopolitą, deklarującym przynależność do tego bądź innego obszaru narodowego (aczkolwiek pojęcia „naród” nie należy traktować w aktualnie obowiązujących kategoriach) oraz do języka jedynie w sytuacjach, w których czuł się do tego wyraźnie zobligowany. „Gdański malarz, używający języka niemieckiego i francuskiego, pochodzący z protestanckiej, polskiej rodziny z wątkiem hugenockim, który zrobił karierę w pruskim Berlinie, nie zapominając całkiem o swym polskim pochodzeniu, stał się dla miasta [Gdańska], którego elity chciały odnaleźć swoje nowe miejsce na tle wielokulturowych i przednarodowych tradycji lokalnej historii, ważnym punktem odniesienia” – komentuje tę złożoność współczesny historyk niemiecki²³. Przypuszczać można, że polski rodowód szlachecki w przekonaniu artysty (skądinąd lojalnego obywatela i odpowiedzialnego urzędnika pruskiego) nobilitował bardziej niżeli gdański fragment historii, sytuujący rodzinę wśród średniozamożnego kupiectwa. Wiarygodną, choć niewerbalną deklarację związków z polskością stanowi profilowy portret syna Henriego Isaaca (1767–1830), przedstawionego w narodowym stroju szlacheckim, z charakterystyczną fryzurą o wysoko podgolonej głowie²⁴. Wyjeżdżając z Gdańska po trwającym osiem tygodni letnim pobycie, który zaowocował serią słynnych rysunków, na ścianie altany wrzeszczańskiej restauracji Hoffmana artysta umieścił notatkę mówiącą o swoim stosunku do rodzinnego miasta: „Żegnajcie, moi przyjaciele, żegnaj, moja ojczyzno. D. Chi. 1773 dnia 10 sierpnia”²⁵. Należy żywić nadzieję, że okres gorących, zabarwionych szowinizmem dyskusji na temat narodowości Chodowieckiego, toczonych przez polskich i niemieckich badaczy jego dorobku, bezpowrotnie minął²⁶. W zjednoczonej Europie XXI wieku ta kwestia wydaje się anachroniczna i nieistotna, ważna jest natomiast zgodna ocena roli, którą Daniel Chodowiecki odegrał w sztuce wieku oświecenia.

Kiedy młody artysta stawiał pierwsze kroki jako rysownik i rytownik, Prusy były zaangażowane w działania wojny siedmioletniej (1756–1763), pierwszej wojny o zasięgu ogólnoeuropejskim, której problemami żył Berlin. Wojenne klimaty zawładnęły ulicami, po których przewijali się żołnierze, nadając miastu atmosferę niepewności i tymczasowości. Specyfikę tych niespokojnych dni potęgowała codzienna obecność inwalidów wojennych, markietanek i podobnego elementu, towarzyszącego zazwyczaj wojsku. Dominująca w Berlinie aura znalazła odzwierciedlenie w pracach Chodowieckiego. Artysta szkicował *ad vivum* Rosjan, Turków, żebraków i egzotycznych jeńców, którzy usiłowali przetrwać w obcym mieście, zajmując się prowadzeniem ulicznego handlu [kat. 18, 20, 21, 24].

W jaskrawym kontraście do zgiełku berlińskiej ulicy pozostaje klimat powstających w tym samym czasie rysunków i rycin inspirowanych najbliższym otoczeniem artysty. Szkicując postaci cierpliwych i chętnych do pozowania modelek, wywodzących się z grona przyjaciół Barezów i jego własnej rodziny, rytując następnie te wizerunki w akwaforcie (pierwsze próby łączone bywały z traktowaną eksperymentalnie techniką akwatinty), stworzył Chodowiecki galerię postaci połowy XVIII wieku związanych z berlińskim kręgiem hugenotów, stanowiącym jego naturalne środowisko [kat. 11, 12, 13, 14, 17, 22].

²¹ Stübel 1916, s. 41.

²² „Ich gehöre auch einigenmaßen zu diesen guten Leuten, denn meine Großmutter mütterlicher Spite war eine refugiee, aber von meinem Vater bin ich ein Pole, ein Abkömmling einer braven Nation, die bald nicht mehr existieren wird” (Oettingen 1895, s. 287).

²³ „Danziger Maler deutscher Zunge, der seine Karriere im preußischen Berlin machte, ohne seine polnische herkunft ganz zu vergessen, ist für eine Stadt, deren Eliten sich unter Rückgriff auf die multikulturellen und vornationalen Traditionen der lokalen Geschichte neu zu verorten suchen, zu einem wichtigen Bezugspunkt geworden” (Loew 2002, s. 131).

²⁴ Rysunek znajduje się w Grafische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart (Geismeyer 1993, s. 156; zob. Plat 1994, s. 21; Schopenhauer 2010, s. 72).

²⁵ „Adieu, mes Amis, Adieu ma Patrie. D. Chi. 1773, le 10. Août” (Franke 1919, s. 117).

²⁶ Loew 2011, s. 260, 316, 334, 344, 380, 385 – autor porusza temat swoistej „zonglerki”, dokonywanej na przestrzeni lat osobą Daniela Chodowieckiego zarówno przez polskich, jak i niemieckich historyków.

Studia niemieckich historyków nad berlińską gminą wyznaniową pozwoliły użyć w odniesieniu do artysty znamiennego określenia, które stało się tytułem powstałej w ich wyniku publikacji: *Daniel Chodowiecki 1726–1801. Hugenocki artysta i filantrop w Berlinie*²⁷. Autorzy zaprezentowali tytułowego bohatera jako osobę twórczą, czynnego członka francuskiego kościoła reformowanego, odpowiedzialnego przedstawiciela tej, jakże ważnej dla rozwoju Berlina, grupy wyznaniowej. Dzięki ich badaniom anonimowi dotychczas bohaterowie najwcześniejszych rysunków i rycin Chodowieckiego odzyskali tożsamość. Pełne wdzięku i lekkości kompozycje, uznawane wcześniej jedynie za scenki rodzajowe, okazały się studiami portretowymi konkretnych osób. Modelki artysty, najczęściej panie należące do rodzinno-towarzyskiego kręgu Chodowieckich, zostały zidentyfikowane [kat. 11, 12, 13, 14, 17].

Na fali wydarzeń i wielkich emocji, jakich pruskim poddanym dostarczała tocząca się wojna, sporządził Chodowiecki w 1763 roku wielkoformatową alegoryczną akwafortę, przedstawiającą Fryderyka II jako zwycięzcę i autora pokoju w Hubertusburgu. Rycina ta [Engelmann 1857, poz. 21] uznana została przez „Starego Fritza” za zbyt teatralną²⁸.

Otaczany powszechnym uwielbieniem i podziwiany przez artystę król Fryderyk II Wielki z nieukrywaną niechęcią odnosił się do kultury niemieckiej, którą uważał za cywilizacyjnie niższą od francuskiej. Wychowany przez panią Rocoules, hugenotkę, ukształtowany przez głównego preceptora Jacques’a Égide-Duhan de Jandun, który wywodził się z tego samego kręgu, monarcha nie był w stanie zauważyć i docenić nowatorskich prądów w rodzimych literaturze i sztuce²⁹. Podobnie potraktowany został Daniel Chodowiecki, choć przyznać trzeba, że skłonność do pompatycznych kreacji była słabą stroną artysty. Zauważalne jest to zwłaszcza w scenach o charakterze alegorycznym, religijnym i historycznym, nie posiadających bezpośrednich odniesień, które mogłyby stanowić dla artysty wzorzec i punkt odniesienia. Mało doświadczonemu rytownikowi brakowało jeszcze dostatecznej swobody w samodzielnym prowadzeniu tematów wymagających rozmachu i wyobraźni³⁰. Uznany przez potomnych za jednego z najwybitniejszych twórców czasów fryderycjańskich, pozostawał całkowicie poza polem widzenia dworu, choć podejmował próby zaistnienia w tych kręgach. Jego mieszczańska w wyrazie sztuka, najwymowniej odzwierciedlająca codzienne życie epoki, pozostawała niezauważona przez elity skupione wokół Sanssouci. Choć w wczesnym okresie twórczym niewiele przesłanek zwiastowało przyszłe sukcesy, artysta, zapewne boleśnie przeżywający porażkę związaną z chybioną koncepcją apoteozy cesarza, nie zniechęcił się do dalszej pracy.

Przełom w rozwoju artystycznej kariery Chodowieckiego nastąpił dzięki płótnu przedstawiającemu scenę dramatycznego pożegnania niewinnie skazanego na śmierć francuskiego kalwinisty Jeana Calasa. Głośna w Europie egzekucja określona została przez Woltera jako mord sądowy. W Paryżu rozpowszechniano odnoszący się do wydarzenia miedzioryt *La malheureuse famille Calas* opracowany około 1765 roku przez Jeana Baptiste’a Delafosse’a (1721–1775) według rysunku Louisa Carrogis Carmontelle’a (1717–1806). Rycina znana była także w pruskiej stolicy, jednak ani siła emocjonalnego wyrazu, ani klasa wykonania nie przekonały berlińskiej publiczności³¹. Kompozycja, odnosząca się do nośnego i aktualnego tematu prześladowań religijnych, wzbudziła zainteresowanie Chodowieckiego, który włączył się do obrony Calasa jako ofiary systemu sądownictwa. Obraz olejny inspirowany losami kupca z Tuluzy, z którym Daniel Mikołaj dzielił religijne przekonania, nie wzbudził jednak większego zainteresowania³². Wielkie uznanie w oczach publiczności i krytyki znalazła natomiast odtwarzająca tę kompozycję akwaforta [kat. 1]. Pierwszą płytę opracował artysta wkrótce po namalowaniu płótna, a w 1767 roku, po jej uszkodzeniu na skutek przetrwania, powtórzył scenę na kolejnej płycie.

²⁷ Fuhrich-Grubert, Desel 2001.

²⁸ Wormsbächer 1988, s. 3, poz. 23.

²⁹ Salmonowicz 1981, s. 14–15, 207.

³⁰ Kunicka 1983, s. 25.

³¹ „Ta rycina nie znalazła tu [w Berlinie] uznania; widzowie byli niezadowoleni z pomysłu, z wyrazu, z wykonania, uznano, że jest zimna, skostniała itd.” (Łomnicka-Żakowska 2010, s. 408).

³² Ibidem.

Modelując walorowo spowite mrokiem postaci, Chodowiecki zróżnicował kontrastem intensywność planów, a umiejętnie operując nastrojem, trafił do najgłębszych emocji odbiorców, poruszonych dramatyczną prawdą sytuacji, która rozegrała się niejako na ich oczach. Ta właśnie wielkoformatowa akwaforta³³ zatytułowana *LES ADIEUX DE CALAS A SA FAMILLE*, odznaczająca się harmonijną równowagą treści i formy, zapoczątkowała dobrą passę, która miała już Daniela Chodowieckiego nigdy nie opuścić. Podkreślić jednak należy, że rytownik świadomie wspomagał przebieg dalszej kariery intensywną pracą. Ustawicznie doskonalił rysunek i graficzny warsztat, a pomocne w tym były licznie napływające zamówienia. W tej sytuacji stało się oczywiste, że plany związane z uprawianiem malarstwa nie rokują powodzenia na miarę sukcesu, który realnie rysował się na niwie trudnej sztuki rytowniczej.

W liście skierowanym w 1770 roku do matki Chodowiecki napisał: „Chciałem zostać malarzem, ale publiczność chce, żebym został rytownikiem”³⁴. Zdanie to, wielokrotnie cytowane przez biografów, tłumaczy jego ostateczną decyzję dotyczącą wyboru formy wypowiedzi. Istotną rolę w ukierunkowaniu drogi artysty odegrali bowiem czytelnicy, spragnieni interesująco ilustrowanych lektur. Konsekwencją ich oczekiwań było nasilenie zamówień napływających od nakładców reprezentujących prężnie rozwijający się rynek wydawniczy, nastawionych na zaspokojenie rosnących potrzeb emancypującego się mieszczaństwa.

W takich oto okolicznościach właściwą drogę twórczą, a w konsekwencji spełnienie, odnalazł artysta w akwafortcie, technice wymagającej od rytownika wielkiej dyscypliny, lecz w zamian oferującej ogromne możliwości.

Pierwsze zamówienie na ilustrację książkową, w której Chodowiecki miał w przyszłości osiągnąć mistrzowski poziom i powszechne uznanie, wyszło z najbliższego artyście środowiska kolonii francuskiej. W 1759 roku otrzymał zlecenie od duchownych swojego kościoła na opracowanie ryciny przedtytułowej do zbioru 150 psalmów. Tematem pracy uczynił artysta postać starotestamentowego króla Dawida, śpiewającego przy wtórze harfy [Engelmann 1857, poz. 19]. Zasady protestanckich hugenotów wykluczały śpiew z towarzyszeniem muzyki organowej³⁵. Można przypuszczać, że w tym przypadku, podobnie jak w późniejszych pracach wykonywanych na rzecz gminy, między innymi przy projektowaniu medalu okolicznościowego na jubileusz stulecia Katedry Francuskiej w Berlinie [kat. 842], przy opracowaniu programu ikonograficznego dla tej świątyni i przygotowaniu serii dziewięciu ilustracji do historycznego opracowania Ermana i Reclama *Mémoires des Réfugiés* [kat. 230–234], Daniel Chodowiecki wykonał zadanie bez finansowej gratyfikacji.

Z historią hugenotów wiąże się cykl dwunastu ilustracji do dramatu Marie-Josepha Chéniera (1764–1811), opublikowany w kalendarzu getyńskim na 1791 rok [Engelmann 1857, poz. 630], oraz cykl szesnastu ilustracji poświęconych rzezi hugenotów dokonanej nocą z 23 na 24 sierpnia 1572 roku, zwanej Nocą św. Bartłomieja, zamieszczony w dwóch rocznikach kalendarza historyczno-genealogicznego w latach 1799 i 1800 [Engelmann 1857, poz. 881, 920].

Jak stwierdził sam artysta, „swawolny” pomysł, aby spróbować, jakie możliwości niesie technika akwaforty, przyszedł niespodziewanie³⁶. Pierwsza rycina Chodowieckiego *Le passe dix* [Engelmann 1857, poz. 1], przedstawiająca Nicolasa Fonvielle, miłośnika gry w kości, postać powszechnie znaną w berlińskiej kolonii francuskiej, powstała w 1756 roku pod wpływem nagłego impulsu. Zainspirował ją rysunek Rembrandta ze sceną gry w tryktraka. Rytownik, świadomy niedoskonałości swoich poczynań, podpisał się jako Huquier, umieszczając pod kompozycją fikcyjny paryski adres.

³³ Pojawiającej się w literaturze informacji, że rycina wykonana została techniką miedziorytu (zob. Łomnicka-Żakowska 2010, s. 42, poz. 47), przeczą słowa samego artysty: „Radzono mi, żebym kazał ten obraz [*Pożegnanie Calasa*] powielić w miedziorycie albo abym go sam wrytował. Nie sądziłem, żeby jakkolwiek rytownik zechciał rytować według mojej pracy i sam zrobiłem akwafortę” (ibidem, s. 408). Próby z akwafortą podjął Chodowiecki już w 1757 roku.

³⁴ „Je voulait être peintre, le public voulut que je sois graveur” (ibidem, s. 11, przypis 10).

³⁵ Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 272, poz. B.07.

³⁶ „Ein muthwilliger Einfall hatte mich dahin gebracht, A[nno] 1756 einen Versuch im radiren zu machen, daher entstand das erste Blatt meines nachher folgenden Verzeichnisses *Le passe dix*” (Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 181).

Niezrażony początkowymi trudnościami, wolny czas poświęcać zaczął wytrwałym ćwiczeniom, których celem było zapoznanie się ze specyfiką warsztatu rytownika. Wykonywał z natury niewielkie rysunkowe szkice przedmiotów codziennego użytku, po czym rysunki te odwzorowywał na werniksie pokrywającym płytę, poddawaną następnie trawieniu kwasem. Kolejne próby także ukrywał pod osłoną fikcyjnych nazwisk. Rycinę przedstawiającą przybycie Francuzów do Niemiec podpisał jako „I C del: W. Fox scul. London”³⁷, a jako „I. Vogel” sygnował w 1758 roku scenę napaści Czarnych Huzarów na klasztor w Marienfelde [Engelmann 1857, poz. 6]. Jednak już w tym samym czasie, w latach 1757 i 1758, powstały pierwsze ryciny sygnowane własnym nazwiskiem [Engelmann 1857, poz. 2, 3].

Czas prób wiązał się z poszukiwaniami techniki, która najbardziej odpowiadałaby jego temperamentowi i możliwościom. W najwcześniejszej dekadzie twórczej z odwagą nowicjusza rysował Chodowiecki bezpośrednio na werniksie pokrywającym płyty. Zwyczaj ten jednak jako stałą zasadę zarzucił, gdyż wraz z zagłębianiem się w arkanach sztuki rytowniczej zaczął traktować swoje zadania z coraz większą odpowiedzialnością, poprzedzając pracę nad płytą wykonaniem szkiców przygotowawczych. W zasadzie od początku skłaniał się ku akwafortcie, droga ku ostatecznemu wyborowi prowadziła jednak przez próby łączenia tej techniki z akwatintą i poprzez doświadczenia z mezzotintą. W nasyczonej domową intymnością scenie z 1758 roku, w której przedstawił siebie rysującego damskie towarzystwo [kat. 13], akwaforta została uzupełniona akwatintą. Podobnie stało się w pejzażu wzorowanym na domniemanym rysunku Rembrandta [kat. 16] oraz w rycinie z 1763 roku, przedstawiającej grę w lombra *Der grosse l’Hombre-Tisch* [Engelmann 1857, poz. 22], w której połączenie technik posłużyło wydobyciu kontrastów światła. Mezzotinta zastosowana została samodzielnie w niewielkiej pracy przedstawiającej damę z mufką [Engelmann 1857, poz. 20]. Jeszcze wilgotnych, wyjętych bezpośrednio spod prasy drukarskiej rycin używał jako swoistych matryc: stosując technikę *contre-épreuve*, otrzymywał lustrzane odbicia kompozycji charakteryzujące się odmiennym, malarskim walorem. Przeprowadzał próby z rytowaniem na rozpuszczonej weneckiej żywicy terpentynowej [Engelmann 1857, poz. 80].

Poza eksperymentami wczesnego okresu Chodowiecki zawsze z wielką starannością przygotowywał się do wykonania ryciny, poprzedzając proces pracy z płytą wykonaniem szkiców przygotowawczych, w których stosował ołówek lub piórko, narzędzia linearnie kreślące kontur. Następnie lawował rysunek sepią lub tuszem, uzyskując pożądaną bryłowatość i głębię. W kluczowym momencie przenoszenia studium przygotowawczego na pokrywający płytę werniks starał się zachować wierność wobec pierwowzoru. Ponieważ naturalna lekkość rysunkowej kreski nie jest łatwa do odtworzenia na metalowym negatywie, płyta bywała parokrotnie korygowana. Aby osiągnąć efekt zarysowany w szkicu przygotowawczym, artysta wprowadzał w kolejnych etapach zmiany stanowe. Zmiany najczęściej ograniczały się do detalu, rzadko dotyczyły kompozycji, a niewielkich ingerencji dokonywał rylcem. Wydaje się, że cały proces twórczy był racjonalnie planowany, od przygotowania rysunków poczynając, poprzez pracę z płytą, na wykonaniu odbitki kończąc.

W ilustracjach do literatury, zwłaszcza pięknej, zawierających cytaty odnoszące się do przedstawianych sytuacji, Chodowiecki sporządzał zazwyczaj najpierw odbitki *avant la lettre*. W kolejnych stanach wprowadzał wykonane rylcem inskrypcje, w zależności od przeznaczenia publikacji w wersji niemieckiej bądź francuskiej, oraz oznaczenia o charakterze porządkowym, jak numeracja scen, paginacja, itp. Cykle do literatury pięknej składały się zwyczajowo z 12 kompozycji, choć zdarzały się odstępstwa od tej zasady. Komplet ilustracji opracowywany był na jednej płycie, na której sceny umieszczone były w dwóch rzędach zestawionych górnymi krawędziami, najczęściej w stałej kolejności: 1, 12, 3, 10, 5, 8 oraz 7, 6, 9, 4, 11, 2. Po wykonaniu odbitki arkusz rozcinano na poszczególne kompozycje. Przygotowując płytę, artysta często wspomagał swoje działania ruletką – narzędziem umożliwiającym opracowanie powierzchni lub jej fragmentów w sposób mechaniczny. Użycie ruletki pozwalało wzbogacić walorowo efekt uzyskiwany w odbitce.

³⁷ W katalogu Engelmana jako jedna z dwóch rycin nienumerowanych (A, B), umieszczonych przed właściwym katalogiem (Engelmann 1857, poz. A, s. 1).

Testowaniu głębokości trawienia służyły remarki, wykonywane na ogół igłą akwafortową, umieszczane poza polem kompozycji, na marginesach płyt. Prowadzony pewnie rysunek, trafność i sumaryczność tych małych studiów, często niezwiązanych z głównym tematem ryciny, dowodzi zmysłu obserwacji i wielkiej swobody ręki Chodowieckiego. W początkowym okresie obecność remarek charakteryzuje na ogół wczesne stany płyty. Po wypełnieniu funkcji testu były one usuwane. Kolejne stany odbijane były z płyt pozbawionych tego wdzięcznego, traktowanego wszakże jako element techniczny, elementu. Ponieważ jednak osoby zainteresowane gromadzeniem prac Chodowieckiego należały na pozostawienie szczególnego „znaku” na ich egzemplarzach odbitek, w ostatniej dekadzie twórczej artysta przyjął zwyczaj ozdabiania remarkami marginesów, które zeszlifowywał z płyty i zmienił, już nie poprzez trawienie, a używając ryłka. Twórczość tego okresu charakteryzuje się dużą liczbą odbitek stanowych. Wśród zachowanych rycin z kolekcji Kabruna remarkę odnotowano tylko na jednej pracy [kat. 26].

Przypuszczać należy, że oprócz wrodzonego poczucia ładu, zdyscyplinowany stosunek Chodowieckiego do podjętych zobowiązań wynikał również z okoliczności pozaartystycznych, jak mnogość zamówień oraz krótkie terminy wykonania. Ważnym wreszcie czynnikiem było poczucie odpowiedzialności obciążonego liczną rodziną artysty.

Ryciny rozpowszechniane w formie ilustracji książkowych uczyniły Daniela Chodowieckiego jednym z najbardziej cenionych twórców XVIII wieku. Od wydawców, którzy zgodnie ujrzeni w nim znakomitego ilustratora licznie wydawanych wówczas kalendarzy, almanachów oraz książek, zarówno z zakresu literatury pięknej, jak i naukowej, napływały masowe zamówienia. Z uwagi na niewielkie na ogół pole kompozycji – wydawcy preferowali format octavo (8°, czyli 20–25 cm), często stosowano quarto (4°, czyli 25–35 cm) oraz sedecimo (16°, o wysokości grzbietu do 20 cm) – dysponujący nim ilustrator, ograniczony ponadto określoną liczbą zamówionych prac, zobligowany był do szczególnej uwagi przy doborze tematów.

W 1766 roku w Berlinie ukazało się pierwsze wydanie traktatu estetycznego Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon: oder, über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte von Gottbold Ephraim Lessing. Erster Theil. Berlin: bey Christian Friedrich Voss, 1766*. Autor nowatorskiego, przyjętego z entuzjazmem dzieła, rozważa w polemicznej formie analogie i przeciwieństwa między dyscyplinami artystycznymi posługującymi się odmiennymi środkami wyrazu. Zawarte w treści kluczowe stwierdzenia dotyczące relacji między powierzonym tekstem a obrazem, który ów tekst ma wyrażać, miały istotne znaczenie dla ilustratora, zobowiązanego do wyważenia właściwych proporcji. Sztuki przedstawiające mają charakter statyczny, artysta winien zatem wybrać najbardziej „owocny moment”, pozostawiając odbiorcy szeroki margines na działanie indywidualnej wyobraźni, dowodzi Lessing. Uchwycona sytuacja, utrwalająca przelotny refleks zmieniającej się ustawicznie natury, nie może ograniczać wyobraźni odbiorcy, a wręcz przeciwnie, powinna wspomagać swobodną interpretację. „Skoro artysta ze zmieniającej się natury może zaczerpnąć tylko ten jeden jedyny moment, a malarz w szczególności ten jedyny moment widziany z jednego jedynego punktu widzenia, skoro dzieła jego są stworzone nie tylko po to, aby na nie raz spojrzeć, lecz by je oglądać długo i wielokrotnie, to jest rzeczą pewną, że ów jedyny moment i jedyny punkt widzenia tego momentu powinny być wybrane jak najowocniej. Owocne zaś jest jedynie to, co zostawia pole dla wyobraźni”³⁸.

Jedno z pierwszych zleceń zrealizowanych przez Chodowieckiego dotyczyło cyklu rycin do *Berliner genealogischer Calender auf das Jahr 1770*, periodycznego wydawnictwa (ukazującego się w formacie sedecimo), z którym na wiele lat związał się stałą współpracą. Artysta potwierdził swój kunszt, opatrując dwunastoma niewielkimi ilustracjami tekst komediowej sztuki teatralnej *Minna von Barnhelm* autorstwa wspomnianego wyżej Lessinga, nie tylko teoretyka sztuki, ale i twórcy nowego dramatu niemieckiego, jako pisarz i poeta cenionego przez współczesnych na równi z Schillerem i Goethem. Sceniczna premiera sztuki odbyła się w Hamburgu w 1767 roku. Cykl został przygotowany w roku 1769, z rocznym w stosunku do publikacji wyprzedzeniem – takie planowanie miało się okazać zasadą rzadko zarzucaną przez artystę, dobrze zazwyczaj organizującego swoje zadania. Od powstania tej serii poczynając,

³⁸ Lessing 2012, s. 16.

do 1790 roku Chodowiecki wzbogacił rycinami trzynaście roczników berlińskiego kalendarza genealogicznego. W 1775 roku podjął regularną współpracę z wydawcami innych kalendarzy i almanachów. Ilustrując poczytne dzieło literackie, znane publiczności także w wersji scenicznej, jako pierwszy spośród licznych rytowników-ilustratorów wprowadził do popularnych wydawnictw nowe, wartościowe treści. Przelamał tym samym monopol problematyki blahej i nijakiej, dominującej dotychczas na łamach kalendarzy. Dzięki rozbudowie skali tematycznej i podejmowaniu bardziej ambitnych zagadnień konwencjonalne dotąd wydawnictwa, wypełnione poradami gospodarczymi, rolniczymi, medycznymi bądź horoskopami, zmieniły charakter, zyskując wymiar, który otwierał przed nimi szerokie perspektywy rozwojowe.

Domeną Daniela Chodowieckiego stała się ilustracja książkowa. Do pierwszych zadań rytownika przystępującego do zilustrowania dzieła, czy to literackiego, czy naukowego, należy dobór sytuacji odpowiadających narracji i myśli przewodniej utworu. Siła Chodowieckiego jako ilustratora wynika między innymi z wycucia właściwych proporcji między słowem a obrazem. Starannie selekcjonowane epizody nie były dla niego pretekstem, służącym przesunięciu uwagi z fabuły na ilustracje. W XVIII wieku zarówno słowo, jak obraz rozumiano jako „teksty», wprawdzie odmiennie działające i odbierane, ale percypowane razem jako zwarte całości”³⁹. Celnie dobierając odpowiedni dla danej sceny wyraz plastyczny, Chodowiecki doskonale odnajdywał się w formatach warunkowanych gabarytami kieszonkowych publikacji. Wykazywał umiejętność zwięzłego charakteryzowania sytuacji, oczekiwaną przez czytelników, odbiorców treści rozpowszechnianych za pośrednictwem tych specyficznych wydawnictw. Łatwość, z jaką stosował się do okoliczności i potrzeb, dowodzi ponadprzeciętnego zmysłu obserwacji i bystrego umysłu, być może również znajomości dzieła Lessinga i jego teorii „jednego jedynego momentu”. Znamienne, że najczęściej tematami miniaturowych scenek Chodowieckiego były sytuacje prowadzące do zwrotnych momentów akcji, nie zaś owe momenty.

Współcześni autorzy wysoko cenili ilustratora, którego plastyczna wyobraźnia znacznie wzbogacała dzieła literackie, korzystnie wpływając na ich poczytność i powodzenie. Poeta Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) twierdził, że wiele książek nie zyskałoby czytelników, gdyby nie były zdobione ilustracjami Chodowieckiego. Ów zaś najpewniej czuł się w tematach dotyczących znanego i bliskiego mu świata mieszczań. Jego nieco manierycznie wydłużone postaci odznaczają się dobrze uchwyconym gestem, a wnętrza, w których rozgrywa się akcja, wiernie oddają charakter mieszczańskich domostw z drugiej połowy XVIII wieku. Poruszając się w znanych realiach, artysta wykazywał się swobodą i kontrolowaną zwięzłością. Trudno nie zauważyć, że chętnie powracał do sprawdzonych schematów kompozycyjnych, powtarzając często te same ujęcia. Monochromatyzm akwaforty wzbogacał głębokim tonem prowadzonej sprawną ręką kreski. Zwielokrotniał jej bieg, tworząc sieć nakładających się i krzyżujących linii. Zagęszczając trawione kwasem żłobiny i operując ich głębokością, budował kontrasty, nadające formom i kształtom bryłowatość, skutecznie imaginującą istnienie przestrzeni – trzeciego wymiaru.

Sceny we wnętrzach konstruowane były na ogół w dwóch planach – na pierwszym toczy się właściwa akcja, natomiast plan drugi, zazwyczaj delikatniej zaznaczony, odgrywa rolę tła. Jako doskonały rysownik Daniel Chodowiecki nie tracił żadnej okazji, aby zanotować w szkicowniku zmieniające się sytuacje, szybki gest, charakterystyczne pochylenia głowy i inne ulotne momenty, istniejące jako takie bądź wpisane w narrację. Naturalna lekkość cechująca jego szkice zatracala się nieco w skomplikowanym, wielofazowym procesie przenoszenia rysunku na płytę i podczas jej trawienia. Rycina, wtórna wobec rysunkowego pierwowzoru, okazywała się zazwyczaj sztywniejsza i bardziej schematyczna. Trzeba jednak podkreślić, że matryce negatywowe opracowane przez Chodowieckiego odznaczały się czytelnością i precyzyjnym wykonaniem, co dowodzi doskonale opanowanego warsztatu.

Zdecydowanie najwięcej problemów stwarzały artyście tematy wymagające nie tyle umiejętnej obserwacji, co odwołania się do wyobraźni. Należały do nich kompozycje religijne, historyczne i alegoryczne, które u Chodowieckiego są często zbyt pompatyczne i nienaturalnie usztywnione.

³⁹ Wiercińska 1986, s. 15.

Artysta w zasadzie nie odmawiał zwracającym się doń wydawcom. Dzięki ustawicznej pracy i ćwiczeniom osiągnął znaczną swobodę wykonawczą, pozwalającą na podejmowanie wielu różnorodnych zadań. Oprócz wrodzonych cech charakteru istotną motywację do działań stanowiła sytuacja rodzinna. Chodowiecki, *pater familiae*, odpowiedzialny był za liczne potomstwo. Z siedmiorga jego dzieci dwoje zmarło we wczesnym dzieciństwie, a wychowanie pięciorga pozostałych wymagało wielu starań i nakładów. Artysta przejął również odpowiedzialność za niepełnosprawnego umysłowo brata Nathanaela Antoine'a, który w 1765 roku umieszczony został w berlińskim szpitalu administrowanym przez francuski kościół reformowany. W 1780 roku, po śmierci matki, pod jego dachem zamieszkały niezamężne siostry Louise (Lodowica) Elizabeth Concordia oraz Henriette Concordia (Sara Henrica). W 1781 roku, z chwilą śmierci brata Gottfrieda, którego zabrała *fièvre chaude* (febra), jego dzieci Daniel August (1758–1838), Anne Marie zwana Nanette (ur. 1763) oraz François Louis (1766–1837) również zostały otoczone przez stryja troskliwą opieką. Poczucie odpowiedzialności za tak liczną rodzinę mobilizowało pracowitego nadzwyczaj artystę do jeszcze bardziej wyężonej pracy. Daniel Chodowiecki nie mógł pozwolić sobie na luksus odrzucenia choćby części z otrzymywanych zamówień. W tej sytuacji podejmował nawet współpracę z wydawcami nielegalnych nakładów książkowych, choć sam protestował przeciw grabieży należnych mu praw autorskich⁴⁰. Narażany na straty z powodu kopiowania i bezprawnego przedruku swoich prac, sam, paradoksalnie, uczestniczył między innymi w nielegalnym wydaniu *Wertera* Goethego przez berlińskiego wydawcę Christiana Friedricha Himburga [kat. 101–102].

Różnorodność tematyczna, z którą musiał się uporać Chodowiecki, podejmując zlecenia, bywała czasami przyczyną błędów formalnych i treściowych. Mimo zdarzających się uchybień i zbyt wielkiego czasami pola dla fantazji bez pokrycia, jego ilustracje do utworów literatury pięknej i do dzieł naukowych trafnie przekazują nie tylko ducha, ale i wiarygodny, rzeczowy obraz oświecenia. Ryciny tego doskonałego obserwatora, odzwierciedlające wiernie klimaty osiemnastowiecznej Europy, stanowią nieocenione źródło poznania epoki⁴¹.

Daniel Chodowiecki nie był wyposażony w geny podróżnika i poszukiwacza nowych wrażeń. Rzadko opuszczał Berlin, rodzinę i swoją pracownię. Próby sprostania zgodnym z duchem czasu zainteresowaniom odległymi kulturami opierały się na wiedzy wysnutej z literatury, opisów podróży oraz na wyobraźni, która w tym przypadku często okazywała się zawodna. Jest to szczególnie widoczne w pracach z dziedziny tzw. etnografii egzotycznej, pozbawionych rzetelnych wartości ikonograficznych [kat. 470–481].

Ważnym wydarzeniem w karierze Chodowieckiego było zilustrowanie *Elementarwerk*⁴², dzieła Johanna Bernharda Basedowa (1723–1790), wybitnego teoretyka pedagogiki. Umowa podpisana w 1769 roku pomiędzy autorem a artystą zobowiązywała tego ostatniego oraz dobrany przez niego zespół do opracowania rysunków, przygotowania płyt oraz wykonania ustalonej liczby odbitek. Chodowiecki wyrył osobiście tylko sześć plansz [kat. 45–47], ale rysunki przygotowawcze do pozostałych tablic były w większości jego autorstwa. W pracę zaangażowała się liczna grupa rytowników działających w stolicy, Norymberdze oraz w Kopenhadze. Ryciny zostały opublikowane w pierwszej części pierwszego wydania dzieła w 1774 roku i w drugim wydaniu z 1785 roku.

Chodowiecki, sprawujący artystyczny nadzór nad zespołem, okazał się również doskonałym organizatorem tego monumentalnego, jak na owe czasy, przedsięwzięcia. Bogato ilustrowana, niosąca nowe treści publikacja spotkała się z przychylnym przyjęciem, „weszła w modę” – jak określiła jej popularność współczesna pamiętnikarka⁴³.

⁴⁰ Satyrycznym komentarzem do postępowania nielegalnych wydawców jest rycina Chodowieckiego [kat. 858] przedstawiająca ogołacanego z praw autora, który bezskutecznie odwołuje się do Sprawiedliwości. Praca ta została przygotowana na zamówienie księgarza i wydawcy Christiana Friedricha Himburga, który skądinąd miał opinię wydawcy pomijającego obowiązujące zasady.

⁴¹ Ten aspekt twórczości artysty został poddany szczegółowej analizie przez Irenę Turnau (zob. Turnau 1968, *passim*).

⁴² „Das Basedowische Elementarwerk: Ein Vorrath der besten Erkenntnisse zum Lernen, Lehren, Wiederholen und Nachdenken, 3 Bände. Zweite sehr verbesserte Auflage. Leipzig 1785”, [za:] Wormsbächer 1988, s. 8, poz. 78–83.

⁴³ „Bez uciekania się do filantropijnych zabawek, które weszły w modę z nowo wynalezioną metodą nauczania Basedowa...” – tak edukację w Gdańsku przed spopularyzowaniem *Elementarwerk* wspomina Johanna Schopenhauer (Schopenhauer 2010, s. 94).

Chodowiecki zaistniał jako ilustrator literatury pięknej dzięki opracowanym w wersji francuskiej i niemieckiej ilustracjom do *Minny von Barnhelm*, a wkrótce potem *Elementarwerk*, dzieło przelomowe w zakresie edukacji, zainicjowało jego wspólnie rozwijającą się karierę ilustratora dzieł naukowych.

Mieszczańskim ideologom epoki przyświecały hasła zawarte w *Kandydźie*⁴⁴. Wolterowskim „ogródkiem”, systematycznie i bez zbędnego filozofowania uprawianym przez artystę, aby zgodnie z zaleceniem „uczynić życie znośnym”, była tytaniczna praca: setki, tysiące rysunków i szkiców przygotowawczych, trud nanoszenia ich na werniks pokrywający metalowe płyty, następnie trawienie płyty kwasem, aby w końcu spod nacisku prasy drukarskiej wyłonić się mogła akwafortowa odbitka. Dzięki wytrwałości i samozaparciu, umiłowaniu natury i wrodzonej skłonności do realizmu, osiągnął Chodowiecki wyżyny precyzji, wysoko ocenianej przez jego współczesnych.

W połowie XVIII wieku z wielką siłą powróciło zainteresowanie osobą i twórczością Rembrandta, które rozwinęło się na podłożu i w duchu romantycznego kultu dla niezrozumianego, niedocenionego geniuszu i jego monumentalnego dzieła⁴⁵. Ukazywać się zaczęły pierwsze katalogi jego rycin⁴⁶, a liczna grupa artystów uczyniła twórczość holenderskiego mistrza wzorem – niedościgłym – oraz punktem wyjścia dla własnych poszukiwań artystycznych, zarówno w zakresie formy, jak i treści. Malowniczość typów ulicznych, studia portretowe, orientalne akcenty życia, które toczyło się „[p]ośród szarlatanów, wróżbitów i szczurołapów, w ogłuszającej wrzawie bębnow i trąbek, w okrzykach roztańczonych korowodów, w zapachu mięsa, czosnku i słodkiego pieczywa”⁴⁷, były tematami aktualnymi także w XVIII wieku. Rembrandtowski renesans rozkwitł szczególnie efektownie w atmosferze preromantycznych Niemiec. Malarz, rysownik i rytownik Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712–1774) zyskał miano „niemieckiego Rembrandta”, a Drezno, gdzie pracował, stało się wiodącym ośrodkiem krzewienia tradycji rembrandtowskiej. Odmienne aniżeli twórczo kompilujący motywy Dietrich z dziełem Holendra postępował Georg Friedrich Schmidt (1712–1775), wierniejszy w swoich obrazach i rycinach mistrzowskim pierwowzorom.

Daniel Chodowiecki również nie pozostał obojętny na ożywienie wokół wskrzeszonego po latach zapomnienia, powszechnie podziwianego, kopiowanego i naśladowanego artysty⁴⁸. W klimacie rozbudzonych ambicji kolekcjonerów, poszukujących obrazów, rysunków i rycin holenderskiego twórcy, zrodziło się w sumiennym kronikarzu codzienności zainteresowanie Rembrandtem. Berliński rytownik inspirował się tematyką podejmowaną przez mistrza, a zwłaszcza nowatorskim sposobem rozwiązywania problemów światła [kat. 15, 20, 21, 24; Engelmann 1857, poz. 27, 29, 30, 109, 937, 937a, 937b]⁴⁹.

Graficzna twórczość Daniela Chodowieckiego stała się swoistym lustrem, odbijającym literackie gusta epoki. Bohaterami jego ilustracji były postaci znane z kart najpopularniejszych powieści, z wierszy i poematów, jak Werter, tragiczny bohater romantyczny Goethego [kat. 151, 152], czy współczesne wcielenie Heloizy, stworzone przez Jeana-Jacques’a Rousseau [kat. 510–522]. Ważne miejsce w twórczości artysty zajmowała problematyka teatralna. Przykładem niechaj będą liczne cykle ilustracyjne inspirowane zarówno inscenizacjami, jak i lekturą scenicznych dramatów. Pośród cieszących się wielką popularnością opublikowanych sztuk teatralnych, które opatrzone zostały ilustracjami Chodowieckiego, w pierwszym rzędzie wyróżnić należy dzieła Szekspira⁵⁰.

⁴⁴ Wolter 1947, s. 164.

⁴⁵ Hałasa 2009, s. 12.

⁴⁶ Gersaint 1751.

⁴⁷ Herbert 1995, s. 144.

⁴⁸ Zabuska 2010, s. 20–21.

⁴⁹ „W efektach światłocieniowych, najbardziej go [Rembrandta] interesujących, osiągnął wszelką możliwą gradację od delikatnych szarości po aksamitne czernie w nokturnach, spowijające przedstawienie niemal w całość” (Talbierska 2004, s. 29).

⁵⁰ Zabuska 2013, s. 31–116.

Odrodzony teatr szekspirowski objawił się artyście *Hamletem*, którego berlińska premiera w grudniu 1777 roku odniosła oszałamiający sukces. I to właśnie postać Hamleta, pierwszego bohatera rodem z Szekspira, z którym zetknął się artysta, stała się dla niego inspiracją [kat. 376, 377]. Potem pojawili się między innymi Lady Makbet [kat. 408], Koriolan [kat. 659–670] i Falstaff [kat. 636–647]. Nakreślone z literacką maestrią postaci stanowiły dla ilustratora temat w tej samej mierze wdzięczny, co niełatwy, zobowiązujący do wnikliwej, analitycznej lektury dzieł mistrza ze Stratfordu. Wśród podejmowanych przez Chodowieckiego wątków teatralnych pojawiały się też dzieła o mniejszym ciężarze gatunkowym, które nie oparły się weryfikacji czasu i zmiennym gustom. Podobnie stało się z niektórymi ilustrowanymi przez Chodowieckiego utworami literackimi. Wiele z nich nie uległo całkowitemu zapomnieniu wyłącznie ze względu na walory zdobiących je akwafort.

Najwyższym dowodem uznania dla artysty, który nie odebrał przecież tradycyjnego artystycznego wykształcenia, był przebieg jego kariery akademickiej. W 1764 roku Chodowieckiego mianowano członkiem honorowym berlińskiej Königlich-Akademie der Künste⁵¹, w 1786 powierzono mu funkcję sekretarza i rektora, od roku 1789 – wicedyrektora, aby wreszcie ukoronowaniem stać się mogła dyrektura Akademii, sprawowana od 1797 roku do końca życia. Podczas pełnienia wysokich i odpowiedzialnych funkcji administracyjnych Chodowiecki, ceniony rysownik i rytownik, nadal czynny jako artysta, z przekonaniem forsował reformę Akademii, kierując się poczuciem odpowiedzialności za szkolnictwo artystyczne, które nie cieszyło się przywilejami pod rządami króla-królowej Fryderyka Wilhelma I i nie podźwignęło się też dostatecznie za panowania króla-filozofa Fryderyka II Wielkiego, ceniącego jedynie sztukę francuską. W 1790 roku zreformowano statut Akademii, nadając jej członkom wysoką rangę i poszerzając skład o członków honorowych i nadzwyczajnych. Do senatu weszły osoby piastujące wysokie urzędy państwowe, co w wielu sytuacjach sprzyjało instytucji i ułatwiało jej funkcjonowanie. Osobą współdziałającą z Chodowieckim był znawca sztuki, minister stanu Friedrich Anton Freiherr von Heintz, na własną prośbę mianowany w 1786 roku przez Fryderyka Wielkiego kuratorem Akademii. Akademia w czasach Chodowieckiego dokonywała zakupów, ale równie ważne było pozyskiwanie dzieł sztuki w formie darów, przekazywanych przez jej członków. Często darowizny stanowiły pokłosie wystaw akademickich. Dzieła służyły jako wzorce dydaktyczne podczas prowadzonych tam zajęć.

W protokole z 6 listopada 1790 roku odnotowano, że Daniel Chodowiecki i Daniel Berger odwiedzili berlińską Akademię. Przekazując niepełne zestawy wykonanych przez siebie rycin, zobowiązali się do uzupełnienia własnego dorobku o brakujące egzemplarze⁵². Zawarte w dwóch tomach prace Daniela Chodowieckiego, często opatrzone porządkującymi oznaczeniami rytownika, określone są jako egzemplarze autorskie (Handexemplar). Artysta z nie-malym trudem skompletował swój dorobek, poczynając od dzieł najwcześniejszych, do których sam nie przywiązywał wcześniej większej wagi. Określił, jak powinna wyglądać oprawa i montaż rycin (na jego życzenie karty były zszywane). W tomach znalazły się również odbitki próbne. W latach 1824–1826 Akademia pozyskała odbitki autorskie, które znajdowały się w posiadaniu spadkobierców Chodowieckiego⁵³. Pierwszy spis akwafort Chodowieckiego opublikowany został przez Johanna Georga Meusela w 1779 roku⁵⁴. Uporządkowany osobiście przez wybitnego ilustratora własny dorobek graficzny stał się podstawą pierwszego katalogu rycin *Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche*⁵⁵. Autor pionierskiego opracowania, Wilhelm Engelmann, powołuje się na materiały przechowywane w Akademii. Stosując w tytule katalogu pojęcie „Kupferstich” (w anachronicznym dziś znaczeniu, jako ogólny termin odnoszący się do technik metalowych), Engelmann przyczynił się do utrwalenia błędnej opinii o artyście jako rzekomym miedziorytniku. I chociaż w tekście mowa jest już wyłącznie o akwafortach, Chodowieckiemu nadal przypisuje się stosowanie miedziorytu, techniki, której nie uprawiał. Skądinąd sam artysta

⁵¹ W latach 1704–1790 jako Königlich-Preussische Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften, w latach 1790–1809 jako Königlich-Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin.

⁵² „Daniel Chodowiecki und Daniel Berger »haben der Academie eine Sammlung ihrer eigenen Kupferstiche, so viel als sie solche bis jetzt zusammen bringen können [...] verehrt, und versprechen, dass sie sich bemühen wollten, die darin noch fehlenden Stücke [...] nach und nach zu completiren und sie der Academie zu geben«” (Schmidt, Trautwein 2001, s. 126).

⁵³ Schmidt 2002, s. 29.

⁵⁴ Meusel 1779, s. 30–41.

⁵⁵ Katalog Wilhelma Engelmanna opublikowany został w 1857 roku.

także używał terminu „Kupferstich” w owym szerokim znaczeniu⁵⁶, choć swoje ryciny określał precyzyjnie jako akwaforty.

Postawę Chodowieckiego, artysty zasługującego na miano *peintre-graveur*, twórcy rytującego według własnej inspiracji, na podstawie sporządzonych osobiście wzorców, ukształtowały lata pokory, którą wykazać się musiał, zdobywając szlify w tej szczególnej dyscyplinie artystycznej, noszącej wiele cech rzemiosła. Drogę ku karierze rytownika i ilustratora popularnych wydawnictw rozpoczął jako rysownik. Ze względu na wielką liczbę zamówień napływających od wydawców jego rysunki stanowiły wzorce powierzane rytownikom, którzy przenosili je na płyty i wykonywali odbitki graficzne. Jednym z nich był Friedrich Gottlieb Berger (ur. 1713), ojciec Daniela Bergera, który jednak sprzedawał odbitki na własną rękę, czym nadużył zaufania artysty. Zrażony niezadowolającymi efektami współpracy z rytownikami, których umiejętności nierzadko nie wykraczały poza rzemieślniczą sprawność, napisał w jednym z listów do Johanna Caspara Lavatera: „Pan uskarża się na sztycharzy? Kto ma więcej powodów do utyskiwań ode mnie? Kiedy otrzymuję odbitki, nie mogę nieomal rozpoznać własnego zamysłu”⁵⁷. Nabywając w 1791 roku prasę drukarską, Chodowiecki zaniechał kontaktów z innymi sztycharzami i sam oddał się skomplikowanej i żmudnej pracy nad płytą. Odwzorowując rysunki na werniksie pokrywającym miedziane arkusze negatywowych matryc, poddając je trawieniu, a następnie wykonując z nich odbitki, osobiście kontrolował cały proces powstawania ryciny⁵⁸. Ze swobodą poruszał się na wszystkich jego etapach. Z finezją przekładał kreskę piórka bądź ołówka na dukt żłobin pokrywających werniks. Na płytę nanosił lustrzane odbicie szkicu przygotowawczego, uzyskując tym sposobem ryciny, które wiernie odtwarzały rysunek. Będąc pewnym swoich umiejętności, pozwalał sobie czasem na położenie rysunku *ad hoc*, bezpośrednio na werniksie. Praktyczne doświadczenie uzupełniał lekturą. Czytał wiele na temat historii i teorii sztuki, nadrabiając w ten sposób brak akademickiego wykształcenia. Z pasją i docenianym przez współczesnych znawstwem gromadził dzieła sztuki, stając się w tej dziedzinie autorytetem. Bliski kontakt z pracami wielkich mistrzów, jak między innymi Stefano della Bella (1610–1664), odbijał się refleksem w jego rycinach [kat. 38].

Był twórcą samodzielnym, jak wielu ówczesnych artystów pozostającym pod wpływem rembrandtowskiego światłocienia, podążającym za mistrzem na miarę indywidualnych możliwości i zgodnie z oczekiwaniami epoki, w której dane było mu tworzyć. Chodowiecki, zwany niemieckim Hogarthem⁵⁹, równie wnikliwie obserwował rzeczywistość, nie akceptując jednak twardego radykalizmu angielskiego mistrza, nie podzielał ostrości jego ocen. Używał języka sztuki, by piętnować zło i zepsucie, nie chlostał jednak jak ów surowy purytanin, nie ferował wyroków. Kierował raczej uwagę na skutki złych i niemoralnych postępów, konfrontując z nimi postawy godne naśladowania. Nie uzurpując praw do osądów, będąc raczej przewodnikiem po świecie pełnym pokus, wystawiających człowieka na próby woli i charakteru, Chodowiecki odwoływał się do jaskrawych kontrastów przeciwstawiających dobro wszelkim złym uczynom. Uwidacznia się to zwłaszcza w cyklach poświęconych zachowaniom pożądanym i niestosownym, poddanym przez artystę jawnej kpinie [kat. 385–396]. Z satyrycznym zacięciem i ironią moralizował, rozumiał jednak ludzkie słabości, nie oskarżał zatem i nie osądzał, co najwyżej napominał. Ryciny berlińskiego artysty, trafnie kojarzone z uznaną twórczością Hogartha, cieszyły się w Anglii dużym powodzeniem. Popyt na prace sygnowane nazwiskiem Chodowieckiego był tak wielki, że w pewnym okresie wywóz jego dzieł z Niemiec objęty został kontrolą⁶⁰.

W myśl teorii Lavatera, głoszącego tezę dotyczącą odbicia cech wewnętrznych w rysach twarzy i kształcie czaszki, także Chodowiecki uważał, że pozytywne i negatywne cechy charakteru ujawniają się w fizjonomii. Poglądowi temu dał wyraz w cyklu opublikowanym w *Goettinger Taschen CALENDER vom Jahr 1778* [Engelmann 1857, poz.

⁵⁶ „Die bey mir von H[er]rn Lavater bestellten Zeichnungen und Kupferstiche waren nebst einigen Buchhändlerarbeiten meine mehreste Beschäftigung in der Jahren 1774 und 1775” (Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 183).

⁵⁷ „Sie klagen über die Kupferstecher? Wer hat mehr Ursache zu klagen wie ich? Wenn ich Abdrucke bekomme, so erkenne ich fast meine Invention nich mehr” (Schmidt 2002, s. 33).

⁵⁸ Prajer 1902, s. 14.

⁵⁹ William Hogarth (1697–1764), malarz i rytownik, moralista, którego twórczość stworzyła podwaliny brytyjskiej szkoły narodowej XVIII i XIX wieku.

⁶⁰ Wiercińska 2011, s. 80.

188], w którym przeciwstawione sobie oblicza osób cnotliwych i występnych potraktowane zostały jako „zwierciadła duszy”⁶¹.

Chodowiecki kroczył przez życie prostą drogą, sławiąc spokojne radości, rodzinne szczęście, wartości zrodzone z miłości, lojalności i przynoszącej satysfakcję pracy. Jego życie i twórczość stanowiły ucieleśnienie idealów oświecenia. W ogromnej liczbie rysunków i rycin odnaleźć można zarówno odbicie sentymentalizmu, głoszącego powrót do natury, jak i krytycyzm moralny w duchu Diderota oraz preromantyczne zainteresowanie egzotyką, historią i kulturową tradycją Europy⁶².

Daniel Chodowiecki określił w testamencie zasady, których dochowanie stanowić miało warunek dopuszczający odbijanie kolejnych rycin z opracowanych przez niego płyt. Artysta zdawał sobie sprawę, że nadmierna ich eksploatacja godzi w jego dobre imię jako twórcy, nie mógł jednak przeciwdziałać potencjalnym nadużyciom, kategoria praw autorskich dopiero się bowiem rodziła. W ogólnej świadomości nie istniało jednoznaczne rozgraniczenie między pojęciem oryginału i kopii, nie było zatem mechanizmu pozwalającego przeciwdziałać masowej produkcji rycin i ich niekontrolowanemu kolportażowi. Chodowiecki, artysta o mentalności ukształtowanej w XVIII wieku, rozumujący zgodnie z prawidłami i w duchu swojej epoki, nie przeciwstawiał się prawom rynku, choć czuły na jakość rycin przestrzegał kolekcjonerów przed odbitkami ze zużytych płyt oraz przed nieudolnymi kopiami.

Opuszczając w 1743 roku Gdańsk, młody Daniel Chodowiecki wyposażony był w ugruntowaną już potrzebę wyrażania emocji za pośrednictwem sztuki. Wiedział, jaką drogą chce dążyć, a punktem wyjścia, środkiem, który miał wynieść go ponad kupiecką rzeczywistość, był usilnie doskonalony rysunek, podstawa wszelkich działań o charakterze artystycznym. Wewnętrzny imperatyw i siła woli, poparte niestrudzoną pracą, dzięki której udało się wyrównać niedostatki wykształcenia i talentu, zapewniły Chodowieckiemu zaszczytne miejsce w panteonie najbardziej cenionych twórców niemieckich.

Daniel Chodowiecki zmarł 7 lutego 1801 roku. Po lekkim upadku, jakiego doznał w 1800 roku, jego zdrowie uległo pogorszeniu i serce odmówiło posłuszeństwa. Przyczyny śmierci siedemdziesięcioletniego artysty dopatrywano się też w osłabieniu żołądka i puchlinie wodnej⁶³. Ciało artysty złożone zostało na berlińskim cmentarzu należącym do francuskiego kościoła reformowanego („cimetiere de la Porte d’Orangebourg, Mrt.VII, 163”) przy Chaussee-Strasse 10 lutego 1801 roku⁶⁴.

2. Kolekcjoner Jacob Kabrun i *œuvre gravé* Daniela Chodowieckiego

Ogniwem łączącym tworzącego w Berlinie Daniela Chodowieckiego⁶⁵ i Jacoba Kabruna⁶⁶ był Gdańsk – miejsce urodzenia artysty, a także młodszego od niego o ponad trzydzieści lat kolekcjonera. Obaj byli aktywni w drugiej połowie XVIII wieku, ich działalność miała jednak odmienny charakter i rozgrywała się w innych, całkowicie różnych obszarach i warunkach.

Droga życiowa Chodowieckiego, okupiona wyrzeczeniami i trudami, okazać się miała szerokim traktem prowadzącym do uznania w nim utalentowanego rysownika, rytownika i ilustratora. Z jego usług korzystali niemieccy wydawcy książek, kalendarzy, almanachów i czasopism o zróżnicowanych profilach tematycznych.

⁶¹ Ibidem, s. 82–83.

⁶² Kunicka 1983, s. 7.

⁶³ Oettingen 1895, s. 295.

⁶⁴ Fuhrich-Grubert, Desel 2001, s. 170–171 i przypis 30.

⁶⁵ Stan badań nad dorobkiem Daniela Chodowieckiego zob. Börsch-Supan 1998, s. 605–608.

⁶⁶ O kolekcjonerze, jego pochodzeniu, kolekcji i realiach gdańskich drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku zob. Zabuska 2000, t. 1, s. 15–33; Zabuska 2009, s. 11–15.

Wybór stołecznego Berlina jako miejsca właściwego dla rozwoju kariery okazał się ze wszech miar trafny. Energiczny Jacob Kabrun (1759–1814) przemierzał Europę w swoich zasadniczych, co podkreślał, kupieckich interesach, wykorzystując wszelkie okazje i kontakty do poszerzania kolekcji rysunków i rycin o kolejne dzieła. Obcowanie ze sztuką dawało mu wiele radości i satysfakcji: „Poza moimi zasadniczymi działaniami w kupieckiej profesji od wczesnych lat młodzieńczych poszukiwałem jeszcze strawy duchowej. Odnalazłem ją w sztuce i nauce, którym zawdzięczam wiele szczęśliwych momentów życia. Z tego, co udało mi się zakupić w czasie podróży, powstał zbiór obrazów, rysunków, sztychów i książek, który wprawdzie nie ma wielkiej wagi, ale przecież nie jest bez znaczenia”⁶⁷.

Daniel Chodowiecki i Jacob Kabrun wywodzili się z tej samej warstwy społecznej, obaj też wzrastali w atmosferze tętniącego życiem gdańskiego portu. Wychowani w mieście charakteryzującym się narodowościową różnorodnością, zostali naznaczeni jego wielokulturowością, zrodzoną ze specyficznego dla ośrodków portowych ducha otwartości. Choć „złoty” dla miasta wiek był już przeszłością, a osiemnaste stulecie nie okazało się równie pomyślne⁶⁸, wciąż żywa pozostawała pamięć nieodległej świetności, której świadectwem była spuścizna artystyczna. Siedziby zamożnych kupców wypełniały dzieła sztuki, które obyczaj nakazywał posiadać, cieszyć się nimi i chlubić. Przedmioty artystyczne i zbytkowne nadawały ton życiu gdańszczan, z których wielu amatorsko uprawiało różne dziedziny sztuki.

Historia Gdańska odnotowuje liczne osobistości, których osobowość, intelekt lub talent wykraczały ponad lokalny zasięg. Należeli do nich z pewnością zarówno Daniel Chodowiecki, jak i zdeklarowany miłośnik jego twórczości – Jacob Kabrun, twórca znakomitej kolekcji rycin i rysunków, który wiele starań i uwagi poświęcił, aby w jego zbiorach dzieło tego właśnie artysty uzyskało możliwie pełną reprezentację.

Kupiec Jacob Kabrun znajdował radość i satysfakcję w kontakcie z książkami oraz w gromadzeniu rycin. Należy podkreślić, że grafika jako gatunek artystyczny nie stanowiła w owym czasie obiektu szczególnego pożądanego gdańskich kolekcjonerów, ci bowiem interesowali się bardziej spektakularnymi dziełami. Z powodu naturalnej skromności czarno-białych, powielanych odbitek i ich relatywnie łatwej dostępności, ryciny, uważane za zbyt tanie i przez to zbyt pospolite, nie cieszyły się popularnością wśród elit. Wbrew tym ogólnym tendencjom Jacob Kabrun, kształtując swoją kolekcję, pozycję wiodącą dał właśnie dziełom powstałym na papierowym podłożu.

Wizerunek kupca i bibliofila nie byłby pełny, gdyby pominąć jego zaangażowanie w sprawy miasta i jego mieszkańców. Kabrun, jako przedstawiciel lokalnej elity, angażował się osobiście w sprawy społeczności Gdańska, przekazując środki materialne na rzecz potrzebujących i włączając się aktywnie w ważne inicjatywy społeczne i kulturalne. Do tych ostatnich należała budowa teatru miejskiego, w dużej mierze przez niego sfinansowana. Człowiek o otwartym umyśle, pełen twórczych idei – takim pozostał w pamięci osób, z którymi dzielił chwile obcowania ze sztuką, tak też był postrzegany przez wszystkich, z którymi wiązały go interesy.

Dwa stulecia mijające od ogłoszenia i wprowadzenia w życie postanowień testamentu Jacoba Kabruna tworzą perspektywę mocniej jeszcze uwypuklającą walory jego nietuzinkowej i wszechstronnej osobowości. Pomimo trudnej historii Gdańska, podniesionego z ruin po drugiej wojnie światowej, historii, która nie oszczędziła także

⁶⁷ „Neben meiner Hauptbestimmung als Kaufmann habe ich von Jugend auf noch anderweitige Nahrung für meinen Geist gesucht, und habe diese in Künsten und Wissenschaften gefunden, welchen ich manchen frohen Lebensgenuss zu verdanken habe. Aus dieser meiner Ansicht und demjenigen, was ich auf Reisen mir anzuschaffen Gelegenheit fand, ist denn eine Sammlung von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Büchern entstanden, die zwar nicht für sehr wichtig ausgegeben werden kann, aber dennoch nicht ganz unbedeutend ist” (Biblioteka Gdańska PAN, Oa 1029, *Testament des am 25. Oct. 1814 verstorbenen Kaufmann Jacob Kabrun*). Testament Kabruna został opublikowany w „Der neuen Preussischen Provinzial-Blätter” 1856, t. IX, s. 210–212. W Archiwum Państwowym w Gdańsku znajduje się testament Jacoba Kabruna z 1802 roku (sygn. APG 300,43/188, k. 331-3a) oraz odpis testamentu z 1814 roku (sygn. APG 352/333, s. 126–127).

⁶⁸ Sytuację gospodarczą, społeczną i kulturalną Gdańska w XVIII w. omawia Maria Bogucka (Bogucka 2002).

kolekcji, osoba i dzieło Kabruna nadal wyraziście wpisują się w kulturalny pejzaż miasta. Jego zbiory rycin zawierały prace czołowych artystów szkół niderlandzkiej, niemieckiej, włoskiej i francuskiej, wśród których znalazły się nazwiska najwybitniejsze, jak Rembrandt Harmensz van Rijn, Albrecht Dürer czy Lucas Cranach. Szczególne miejsce przeznaczone jednak zostało dla twórczości Daniela Chodowieckiego, berlińskiego artysty rodem z Gdańska.

Rytownika Daniela Chodowieckiego i jego admiratora Jacoba Kabruna dzieliła różnica wieku bliska jednemu pokoleniu. W 1759 roku, kiedy urodził się Kabrun, Chodowiecki już od kilkunastu lat przebywał w Berlinie, gdzie, porzuciwszy handlowe zajęcia, skierował ambicje i nadzieje ku sztuce, obierając ostatecznie ten kierunek życiowej drogi. Przypuszczać można, że przełomowe znaczenie dla wyborów podejmowanych przez adepta kupieckiej profesji Jacoba Kabruna miało lato 1773 roku. Wtedy to otoczony nimbem sławy berliński rytownik Daniel Chodowiecki przybył do rodzinnego miasta z wizytą, która trwać miała jedynie czternaście dni, a przeciągnęła się do blisko dziewięciu tygodni. Dojrzały wówczas i jako człowiek, i jako artysta Chodowiecki nie rozstawał się ze szkicownikami. Widywany był w patrycjuszowskich i mieszczańskich siedzibach, gdzie portretował cierpliwie pozujące mu osobistość⁶⁹. W świątyniach rysował pogrążone w modlitwie niewiasty, na ulicach podpatrywał kupców, duchownych różnych wyznań, panny służące oraz tzw. szymków, jak określano polskich flisaków przybyłych Wisłą z różnymi towarami, głównie ze zbożem. Czułe oko i wprawna ręka artysty rejestrowały zachowania przedstawicieli elit i miejskiego plebsu, ulotne sytuacje i gesty, charakterystyczne dla tych grup społecznych. Suma rodzajowych obserwacji, czynionych przez osobę emocjonalnie z miastem związaną, wyraża się w bogactwie i różnorodności szkiców i rycin, będących efektem letniego pobytu w Gdańsku.

Wydaje się, że otaczająca Chodowieckiego aura wpłynęła na ożywienie atmosfery, przywracającej dumnym gdańszczanom wiarę w pozycję miasta, zachwianą w dobie niekorzystnych zmian, jakie cieszącemu się dotąd swobodami Gdańskowi zgotował XVIII wiek. Tym chętniej utożsamiano się z powodzeniem artysty, ogrzewano w blasku jego sławy. W osobie cenionego rysownika i rytownika uznano honorowego ambasadora miasta oraz kontynuatora gdańskich tradycji kulturalnych i artystycznych.

Euforia towarzysząca przybyszowi z Berlina nie mogła ujść uwadze Kabruna, młodzieńca ambitnego, cechującego się szlachetną, jak czas pokazał, odmianą snobizmu. Można przyjąć, że kolekcjonerskie zamiłowanie do pozornie mało efektownych rycin, rozwijane z konsekwencją zainteresowania i preferencje artystyczne, wreszcie osobista aktywność twórcza Kabruna, traktowana wprawdzie, jak sam podkreślał, z ostrożnym dystansem⁷⁰, mogły się zrodzić i ukształtować właśnie pod wpływem wydarzenia, jakim był pobyt Chodowieckiego w Gdańsku. Hipotezę tę potwierdza wyjątkowe miejsce zajmowane przez dzieło Chodowieckiego w kolekcji, systematycznie budowanej przez Kabruna⁷¹. Pośród 8800 rysunków i rycin autorstwa przedstawicieli szkół europejskich od końca XV do początku XIX wieku twórczość wybitnego gdańskiego artysty wybija się na czoło liczbą i rangą zgromadzonych prac. Jego twórczość reprezentowało ponad 150 rysunków oraz ryciny, których liczba oscylowała około tysiąca⁷². Stan ten przewyższał parokrotnie zasoby prac innych artystów obecnych w kolekcji. W ten oto sposób tworzący w oddaleniu berliński artysta, którego wizyta stała się dla Gdańska prawdziwym wydarzeniem, pośrednio, dzięki swojemu dziełu, pozostał obecny w miejscu, z którego się wywodził, a jego sukcesy stały się udziałem jego rodzinnego miasta. Kolekcjonerskie priorytety Kabruna wyrażały dumę gdańszczan, postrzegających w osobie Chodowieckiego kontynuatora tradycji artystycznych nadmottławskiego grodu.

⁶⁹ Chodowiecki wykonał w Gdańsku co najmniej kilka portretów, zaskakująco wysoko wyceniając swoje umiejętności (zob. Kizik 2002, s. 24).

⁷⁰ Do zgromadzonej przez Kabruna kolekcji dołączono z czasem jego własną spuściznę artystyczną, na którą składało się 25 rysunków (jeden zachowany) oraz trzy ryciny o nieokreślonej tematyce (zob. Block, Duisburg 1861, s. 67, 155; Zabuska 2000, t. 2, s. 256, poz. 2044–2046).

⁷¹ Zabuska 2002, s. 43–48.

⁷² Block, Duisburg 1861, s. 19, poz. 26–34.

Chodowiecki nie ukrywał związków emocjonalnych łączących go z Gdańskiem i dziedziczną „po mieczu” polską tradycją. I chociaż postrzegał Gdańsk z dystansu stołecznego Berlina, nie wykazując szczególnego zainteresowania jego walorami historyczno-architektonicznymi, można przypuszczać, że świadomość wysokiej pozycji i szacunku, jakimi był darzony w miejscu urodzenia, dawała mu poczucie satysfakcji. W gdańskich szkicownikach, zwanych przez samego artystę książeczkami⁷³, przeważają zdecydowanie postaci mieszkańców oraz sceny rodzajowe, mało jest natomiast widoków miasta.

Nie zostało dowodnie potwierdzone, że Jacob Kabrun odwiedzał berlińską pracownię Chodowieckiego. Wydaje się to jednak prawdopodobne, ponieważ bezpośredni kontakt z mistrzem był najskuteczniejszym sposobem pozyskiwania jego dzieł. Kolekcjoner zdecydowanie pewniej poruszał się w obszarach artystycznych o ustalonej renomie, w kręgu wartości już zweryfikowanych. W tym kontekście uczynienie z dzieła Daniela Chodowieckiego motywu wiodącego w kolekcji było posunięciem nie tylko trafnym, ale także bezpiecznym.

Już za życia twórcy kolekcji postrzegana była ona nie tylko jako wartościowa artystycznie i cenna materialnie, ale również jako zbiór prestiżowy, nobilitujący miasto Gdańsk, określający elitarną pozycję jego oświeconych obywateli. Artystyczna ranga kolekcji uczyniła Jacoba Kabruna przykładem dla osób zainteresowanych sztuką i kolekcjonerstwem. Testament kupca, na mocy którego nastąpiło przekazanie zbiorów do dyspozycji miasta, umożliwił obcowanie ze sztuką „wysoką” szerokiemu kręgowi odbiorców, co traktowano jako wyższy stopień intelektualnego i emocjonalnego wtajemniczenia. Zapis ten – pierwszy tego rodzaju – odegrał kluczową rolę w instytucjonalizacji ochrony dzieł sztuki w Gdańsku. Kolekcja stała się trzonem otwartego w 1872 roku Muzeum Miejskiego (Stadtmuseum Danzig), wokół niej i w jej duchu rozbudowywano zbiory. Działania Kabruna stanowiły impuls dla kolejnych darczyńców, wspierających swymi przekazami pionierską w zamyśle inicjatywę kulturalną, jaką było utworzenie muzeum o charakterze placówki miejskiej.

Zbiór Kabruna, ukształtowany dzięki ambicjom i finansowym możliwościom kolekcjonera, wyraża jego osobiste preferencje i rysuje zarazem obraz ówczesnego rynku dzieł sztuki. Wybory dotyczące rycin z jednorodnego i ogólnie wyrównanego artystycznie dorobku Daniela Chodowieckiego uznać można za zasadne. Nie sposób wyodrębnić szczególnego upodobania do jednego z tematów czy motywów. Kolekcjoner, zainteresowany twórczością Chodowieckiego, ale także nim samym jako osobą wywodzącą się z miasta i z tradycji, które i jemu były bliskie, pozostawał otwarty na całokształt jego twórczości.

Œuvre Chodowieckiego wyraża osiemnastowieczną fascynację literaturą i teatrem, dyscyplinami artystycznymi, które stały się powszechną namiętnością ludzi ukształtowanych przez idee oświeceniowe. Tego ducha odczytać można w strukturze kolekcji Kabruna, w której znalazły się liczne cykle ilustracyjne do dzieł literatury pięknej i naukowej oraz do dramatów scenicznych, poczynając od odkrywanego na nowo Szekspira, po autorów błahych komedijek, które dziś stanowią jedynie historyczną ciekawostkę. Dzięki tak otwartemu podejściu do twórczości Daniela Chodowieckiego powstał zbiór bogaty i zróżnicowany, który można traktować jako reprezentatywny dla jego dzieł.

W kolekcji zainicjowanej i kształtowanej w drugiej połowie XVIII wieku znalazły się pierwsze rytownicze poszukiwania artysty z 1758 roku, oznaczone w katalogu Engelmanna numerami początkowymi. Najwcześniejsze ryciny powstawały spontanicznie, ich geneza nie wiąże się z zamówieniami, tak typowymi dla Chodowieckiego w dojrzałym okresie twórczości. Jacob Kabrun urodził się rok po wytrawieniu i odbiciu tych być może nie do końca doskonałych technicznie, lecz pełnych bezpretensjonalnego wdzięku niewielkich akwafortowych scenek. Można przypuszczać, że gromadząc rysunki i ryciny Chodowieckiego, niemało trudu włożył w zdobycie jego najwcześniejszych dzieł. Ostatnie ryciny, należące do późnej fazy twórczości artysty, to trzy sceny z cyklu ośmiu kompozycji do opowiadania *Der Ruff in die Stadt* [kat. 834–836], opracowane przez Chodowieckiego w 1800 roku.

⁷³ Z dziennika podróży artysty wynika, że w czasie pobytu w Gdańsku rysował w trzech szkicownikach (zob. Börsch-Supan 2002, s. 39).

W roku następnym seria ta opublikowana została w wydawnictwie Wilhelma Gottlieba Ernsta Beckera. Kolejność, w jakiej ryciny Chodowieckiego były nabywane i wcielane do zbiorów, pozostaje zagadką.

Wydaje się, że jako *terminus post quem* dla początków kolekcji można przyjąć rok 1780. Wtedy to bowiem 21-letni Jacob Kabrun usamodzielniał się, został wpisany do ksiąg miejskich jako kupiec, otrzymał też posadę urzędnika w firmie Jozue & James Kenworthy. W momencie osiągnięcia niezależności finansowej mógł zacząć urzeczywistniać swoje zainteresowania i pasje. Hipotetycznie przyjąć można, że trudny dla Gdańska okres wojen napoleońskich nie sprzyjał ekskluzywnym kolekcjonerskim ideom. Jacob Kabrun, pełniący w Gdańsku funkcję rezydenta sasko-warszawskiego, był bardzo zaangażowany w istotne kwestie polityczne i społeczne dotyczące Wolnego Miasta. Z początkiem 1814 roku do wyniszczonego głodem, zubożonego Gdańska wkroczyły sprzymierzone wojska pruskie i rosyjskie. W trudnym okresie braku nadziei na rozwiązanie problemów politycznych i ekonomicznych miasta kres życia Jacoba Kabruna położyła śmierć, która 24 października zaskoczyła kolekcjonera w jego podmiejskiej posiadłości Schellmühl (Młyniska)⁷⁴.

3. Ryciny Daniela Chodowieckiego z kolekcji Jacoba Kabruna – rys historyczny

Dokonania Jacoba Kabruna jako odpowiedzialnego obywatela, dyplomaty, kupca, przedsiębiorcy, armatora, bibliofila, filantropa, protektora teatru, wreszcie wybitnego kolekcjonera spotkały się z pełnym uznaniem współczesnych mu gdańszczan. Spadkobiercy, którymi na mocy testamentu uczynił szeroko pojmowaną społeczność miasta, tak oto wyrazili swój stosunek do zmarłego przedwcześnie wybitnego obywatela Gdańska:

Epitafium pamięci Jacoba Kabruna, urodzonego 9 stycznia 1759 roku, zmarłego 25 października 1814 roku, pogrzebanego 31 października.

IMMER REGEN GEISTES,

*VOLL STRÖMMENDER GEDANKEN UND
ENTWÜRFE*

*FÜR DAS GEMEINE WOHL, DAS GUTE
UND SCHÖNE*

UNVERDROSSEN THÄTIG,

WARD ER

DIE EHRE DES HANDELSTANDES,

*DER BEFÖRDERER GEMEINNÜTZIGER
ANSTALTEN,*

DIE STÜTZE DES GEWERBFLEISSES,

ZAWSZE ŻYWEGO DUCHA,

PEŁEN MYŚLI I PROJEKTÓW, PŁYNĄCYCH

WARTKIM STRUMIENIEM,

NIEZMORDOWANIE DZIAŁAJĄCY

NA RZECZ OGÓŁU, DOBRA I PIĘKNA,

BYŁ ON

CHLUBĄ STANU KUPIECKIEGO,

*PROTEKTOREM INSTYTUCJI
UŻYTECZNOŚCI PUBLICZNEJ,*

PODPORĄ PRZEMYSŁU,

⁷⁴ Co do dziennej daty śmierci Kabruna istnieją rozbieżności. Völkel podaje datę 24 października, którą potwierdza dodatkowo w informacji dotyczącej śmierci Augusta, młodszego syna Jacoba, który zmarł 24 października 1878 roku, tego samego dnia, jak podkreślono, co ojciec (Völkel 1882, s. 12). Podobnie Secker jako dzień zgonu podaje datę 24 października (Secker 1913, s. 13). Natomiast okolicznościowy druk funeralny (Grabschrift) zawiera informację, że Jacob Kabrun zmarł 25 października (zob. następny przypis).

DER UNTERHALTENDE
GESSELSCHAFTER

DER VEREHRER DER KUNST.

VOR ALLEN, DIE SEINEN WERTH
SCHÄTZTEN

JETZT BEWEINT UND VERMISST.

ES DRÄNGTE IM LEBENDIGEM GEMÜTHE

SICH WOG' AN WOG E DER GEDANKEN
FORT,

HIER SINNEND AUF DES FREUNDES
WOHLFAHRT DORT

UND IMMER THÄTIG, HIER DEN EIGNEN
HEERD BESCHAUEND,

DORT WALEND IN DES MARKT'S
GEWÜHL,

HIER MIT DER VOLLEN HAND DEM
FLEISSE HÄUSER BAUEND,

DORT SELIG IN DER KÜNSTE
HOCHGEFÜHL –

UND AUSGELÖSCHT BIS AUF DEN
LETZTEN FUNKEN.

VERTILGET WÄRE DIESES GEISTES
LICHT? –

NEIN, DASS IM KÜHNSTEN SCHWUNG ER
PLÖTZLICH HINGESUNKEN,

DAS HEBT DEN GLAUBEN, DER VOR
HEIL'GER WONNE TRUNKEN,

EINST WIEDERSEHEN HOFFEND,
JAUCHZEND SPRICHT:

DIE TÖDTENDE NATUR LÖSCHT SOLCHE
FACKELN NICHT.⁷⁵

WESOŁYM
KOMPANEM

I MIŁOŚNIKIEM SZTUK.

PRZEZ WSZYSTKICH, KTÓRZY
GO CENILI,

DZIŚ OPLAKIWANY,

JAKŻE BOLEŚNIE NIEOBECNY.

JEGO ŻYWY, NIEZMOŻONY
UMYSŁ

WCLAŻ UNOSIŁ SIĘ
NA FALACH MYŚLI,

RAZ TROSZCZĄC SIĘ
O PRZYJACIELA,

KIEDY INDZIEJ O WŁASNE OGNISKO,

TO RZUCAJĄC SIĘ W ZGIEŁK RYNKU,

TO ZNÓW HOJNIE BUDUJĄC FABRYKI

LUB ROZKOSZUJĄC SIĘ WZNIOSŁOŚCIĄ
SZTUKI –

CZYŻBY TO ŚWIATŁO DUCHA MIAŁO
ZGASNAĆ UNICESTWIONE AŻ PO
OSTATNĄ ISKRĘ?

NIE: TO, ŻE ODSZEDŁ W TRAKCIE
SWYCH NAJŚMIELSZYCH POCZYNAŃ,

WZNIECA WLARĘ, KTÓRA, UPOJONA
ŚWIĘTĄ RADOŚCIĄ,

W NADZIEI NA PONOWNE SPOTKANIE,

KAŻE NAM ZAKRZYKNAĆ:

TAKICH POCHODNI NIE GASI ZABÓJCZA
NATURA.

⁷⁵ Druk funeralny, Biblioteka Gdańska PAN, sygn. OE 7742, tłum. Marek Szlsza.

Nadmienić należy, że kontynuatorem kolekcjonerskich zainteresowań Jacoba Kabruna okazał się jego młodszy syn August (1807–1878). Idąc za przykładem ojca, przekazał do zbiorów gdańskiego muzeum obrazy oraz zespół rycin, wśród których jednak prac Daniela Chodowieckiego nie było⁷⁶.

Ponieważ dziewiętnastowieczny rynek antykwaryczny nieustannie oferował cenne rysunki i ryciny, które potencjalnie mogłyby się znaleźć w obszarze zainteresowań Kabruna, w Muzeum Miejskim zrodziła się myśl o rozbudowie kolekcji. Wprawdzie brak jest jakichkolwiek dokumentów, które pozwoliłyby na określenie zasad podjętej idei i sprecyzowanie jej zakresu, istnieją jednak rzeczowe dowody świadczące o kontynuacji historycznej kolekcji Kabruna, których dostarcza przegląd aktualnych zasobów Pracowni Grafiki Muzeum Narodowego. Dowodnym potwierdzeniem jest odrębność, jaką zastosowano w znakowaniu dzieł nabywanych zgodnie z założeniami kolekcji.

Pośród zbiorów graficznych zdziatkowanych na skutek ostatniej wojny wyróżnia się część zasobu oprawionego w jednolite *passé-partout* w kolorze kości słoniowej. Tak oprawione ryciny z kolekcji Kabruna oznakowane zostały przy użyciu tłoka pieczętnego, określanego w opisie jako suchy stempel. Jest to okrągły znak o średnicy 1,5 cm odcisnięty w polu kompozycji, w jej centralnym miejscu, bądź na krawędzi ramującej kompozycję lub też przy niej. Umieszczony pośrodku monogram wiązany KG (Kabrun'sche Galerie) otacza dwanaście pięcioramiennych gwiazdek⁷⁷. Na awersach opraw, poniżej okienka na rycinę, odcisnięto owalny, suchy stempel z herbem miasta Gdańska i napisem na otoku: KUNSTSAMMLUNGEN DANZIG oraz umieszczono informację o autorze wraz z granicznymi datami i miejscem życia. Bezpośrednio pod wycięciem znajduje się: z lewej pozycja katalogu Engelmana poprzedzona literą „E.”, z prawej symbol „Kbr.” (jako oznaczenie przynależności do kolekcji Kabruna) z pozycją katalogu Blocka i Duisburga. Taki sposób oprawy dotyczy rycin należących do spuścizny Jacoba Kabruna.

Część rycin, oprawionych w identyczne *passé-partout*, ma oznaczenia pozwalające wnioskować, że wokół kolekcji Kabruna budowano zbiór, który umownie, dla zaznaczenia jego wtórnego charakteru, określony tu został jako kolekcja Kabrun Bis. Liczba występująca przy symbolu „Kbr.” i poprzedzona pierwszą literą nazwiska autora ryciny jest numerem nieznanego dziś inwentarza. Każda z liter alfabetu otrzymała odrębną numerację – w ten sposób zapewniono możliwość dokonywania wpisów kolejnych nabytków. Przyjęta zasada kontynuacji uwzględnia zachowanie odrębności zbioru pierwotnego. Metoda ta dowodzi pietyzmu gdańskich muzealników i ich szacunku dla historycznego zasobu, uznanego za zamknięte, autorskie dzieło Jacoba Kabruna.

Oceniając ryciny wprowadzane do kolekcji Kabrun Bis, można utwierdzić się w przekonaniu, że autorzy koncepcji i jej realizatorzy nie kierowali się kryteriami czasowymi, przynależnością do szkół ani też sentymentami lokalnymi, a stawiali na sprawdzone nazwiska. W przypadku uznanych mistrzów rylca stanowiło to gwarancję zachowania poziomu artystycznego zbioru.

Do kolekcji Kabrun Bis typowano prace wybrane spośród rycin nabywanych do zbiorów muzealnych. Pierwotny stan liczbowy kolekcji Kabrun Bis nie jest znany, a wobec braku dokumentacji nie da się go ustalić. Stwierdzić jedynie można, że aktualnie w zasobach muzealnych znajduje się 279 prac należących do tej części zbiorów, a liczba rycin utraconych to nie mniej (!) niż 909 pozycji. Z przyczyn oczywistych w kolekcji znalazły się dzieła urodzonego w Gdańsku Daniela Chodowieckiego, artysty tak wyraźnie wyróżnianego przez Jacoba Kabruna. Jego twórczość reprezentują aktualnie w tym zbiorze jedynie dwie zachowane ryciny, oznaczone numerami Kbr. C. 19 oraz Kbr. C. 42. Wyższy numer pozwala przyjąć, że minimalna, potwierdzona liczba rycin Chodowieckiego to 42 prace.

⁷⁶ Zugangsliste 1881, s. 255–259.

⁷⁷ Lugt 1921, Supplément 1956, poz. 1630c.

Kolejnym sposobem znakowania *passé-partout* dla rycin nawiązujących do kolekcji Kabruna było umieszczanie numeru katalogu Blocka i Duisburga, z dodaniem małych liter alfabetu. Jako przykład niechaj posłuży cykl ilustracji Chodowieckiego do wierszy Friedricha Wilhelma Gottera. W kolekcji Kabruna znajdowała się tylko trzecia praca serii, na *passé-partout* oznaczona jako Kbr. 1997 [kat. 283]. Seria została uzupełniona przez dodanie drugiej i czwartej w kolejności ryciny, które otrzymały numery Kbr. 1997 a [nr inw. MNG/SD/1433/G] oraz Kbr. 1997 b [nr inw. MNG/SD/1435/G]. Małe litery alfabetu dodane do pozycji katalogowej odróżniają nabytki od prac pochodzących z historycznej kolekcji. Jak wynika z powyższych przykładów, obowiązywało kilka systemów oznaczeń. Wprawdzie ich istnienie zamazuje czytelność struktury zbioru, ale zarazem uwidacznia liczne problemy organizacyjno-porządkowe, z którymi uporać się musieli ówczesni kustosz.

Zasoby dzieł Chodowieckiego w zbiorach gdańskiego Stadtmuseum powiększono też niezależnie od programowej kontynuacji kolekcji Kabruna. Także dziś w gdańskim Muzeum Narodowym Daniel Chodowiecki pozostaje twórcą, którego dzieło jest w miarę możliwości kompletowane. Rangę priorytetu ma uzupełnianie strat poniesionych przez kolekcję. Realizując przyjęte założenie, wprowadzono do zbiorów między innymi odbitkę przedstawiającą projekt gospodarstwa rolnego [kat. A.9] z serii ilustracji do *Lehre von dem richtigen Verhältnis zu den Schöpfungswerken...* Franza Heinricha Ziegenhagena. Dołączenie tej pracy do zachowanych rycin [kat. 81–87] przywróciło przedwojenny stan liczbowy serii.

W rodzinnym mieście nie tylko twórczość, ale także osoba Daniela Chodowieckiego otoczona jest nieustającym zainteresowaniem. W ciągu ostatnich kilku lat zbiory wzbogaciły się o dwa portrety artysty. Autorem lewego profilu w tondzie [nr inw. MNG/SD/4223/G] jest Johann Rudolf Schellenberg (1740–1806), jego szwajcarski współpracownik, drugi natomiast wizerunek, miedzioryt, najbardziej bodaj znany portret artysty, często błędnie identyfikowany jako autoportret [nr inw. MNG/SD/4179/G], wyrytowany został przez Friedricha Arnolda (1780–1809) według Antona Graffa.

Walory ukryte w niewielkich na ogół i z pozoru skromnych rycinach Daniela Chodowieckiego opierają się modom, a upływ czasu nie ujmuje im autentyzmu i wdzięku. Wewnętrzna prawda, naturalność i niewyszukana prostota to oręż skutecznie chroniący jego *œuvre gravé* przed dewaluacją. Dzieło gdańszczyzanina stanowi bezcenne źródło informacji pozwalających pojąć charakter i mentalność współczesnych artyście Europejczyków. Środowiska naukowe nieustająco czerpią inspirację z bogactwa tematów i różnorodności wątków podejmowanych przez Chodowieckiego. Blisko dwa tysiące pozostawionych przez niego kompozycji buduje fundament wiedzy o XVIII stuleciu. Bogata spuścizna artystyczna Chodowieckiego traktowana jest jako naoczne świadectwo epoki, stanowiące cenny materiał dokumentujący historię i kulturę oświecenia, stulecia filozofów i uczonych, które rozkwitło w blasku „naturalnego światła rozumu”.

Twórczość Chodowieckiego ma wiernych odbiorców wśród publiczności. Przechowywany w wielu europejskich muzeach bogaty dorobek graficzny od dwustu lat niezmiennie pozostaje w kręgu zainteresowań badaczy i miłośników sztuki, a prace sygnowane „D. Chodowiecki del. & sculp.”, oferowane przez rynek antykwaryczny, są przedmiotem kolekcjonerskich ambicji.